MIGUEL NIETO NUÑO
COORDINADOR

Literatura y comunicación







EDITORIAL
CASTALIA

MIGUEL NIETO NUÑO
COORDINADOR

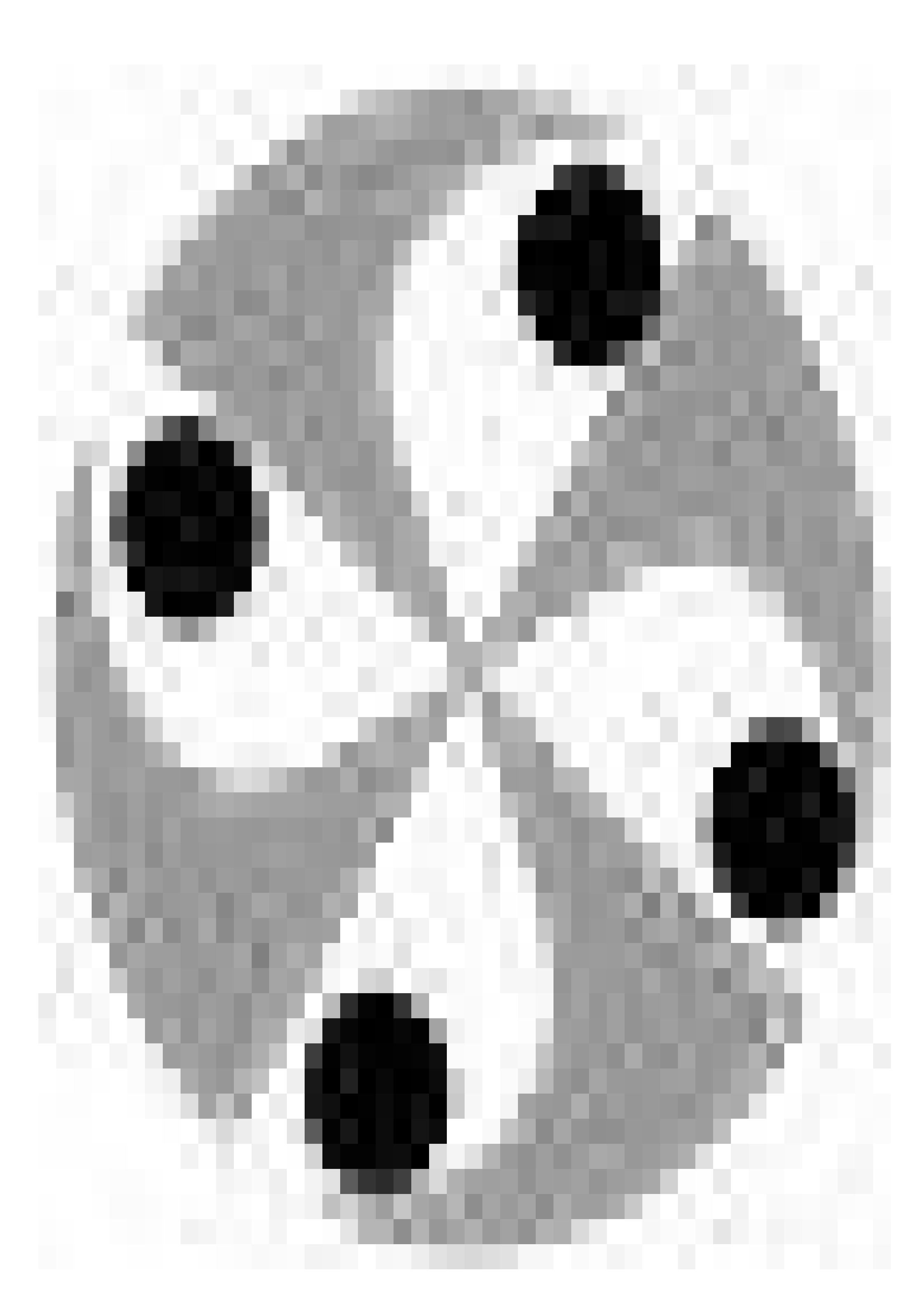
Literatura y comunicación





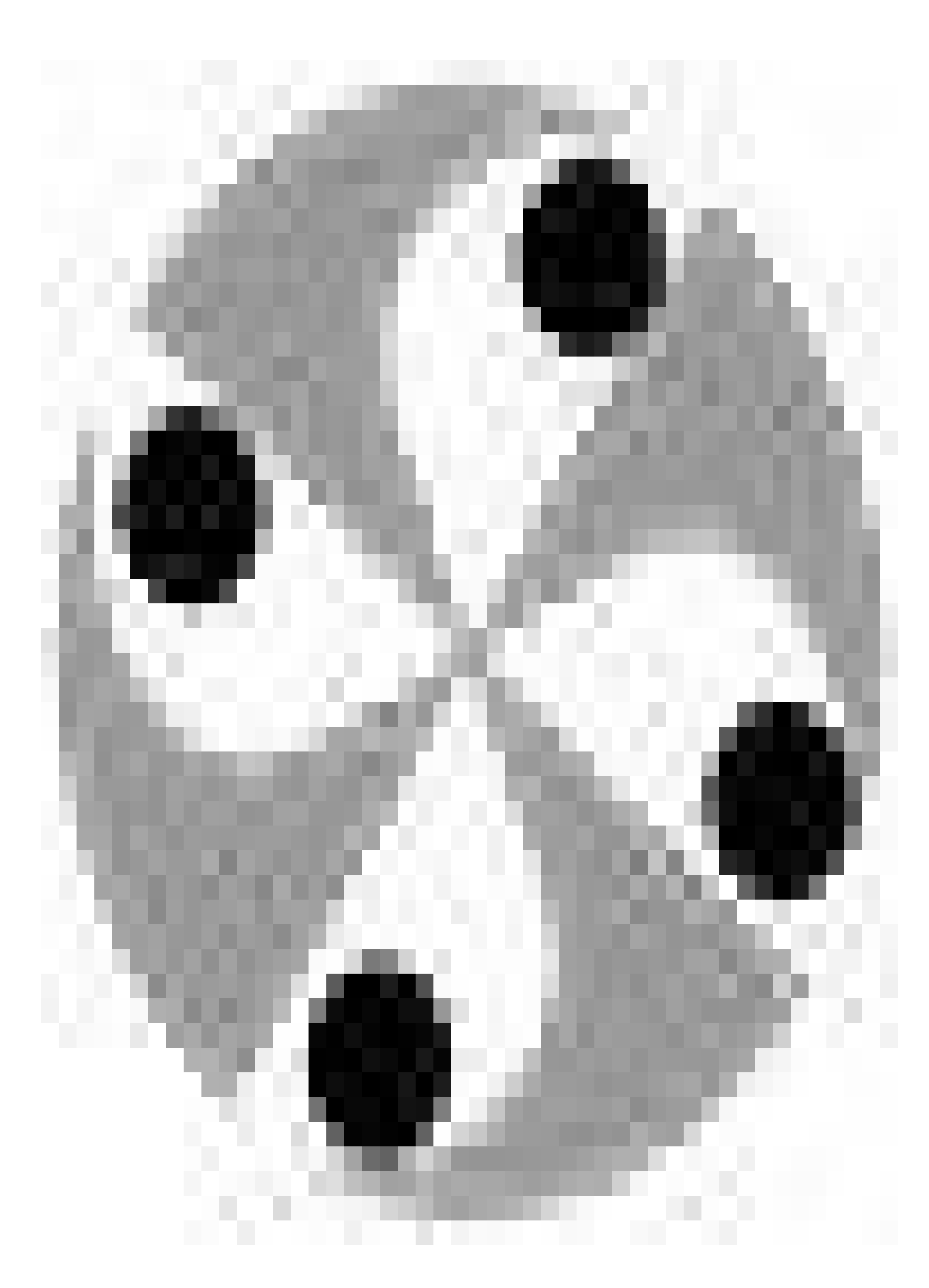


EDITORIAL
CASTALIA



LITERATURA Y

COMUNICACIÓN



LITERATURA Y SOCIEDAD

DIRECTOR

ANDRÉS AMORÓS

Colaboradores de los volúmenes publicados

José Luis Abellán, Emilio Alarcos, Aurora de Albornoz, Jaime Alazraki, Vicente Aleixandre, Earl Aldrich, José María Alín, José Luis Alonso de Santos, Xesús Alonso Montero, Carlos Alvar, Manuel Alvar, Joaquín Álvarez Barrientos, Andrés Amorós, Enrique Anderson Imbert, René Andioc, José J. Arrom, Francisco Ayala, Max Aub, Mariano Baquero Goyanes, Giuseppe Bellini, R. Bellveser, Rogelio Blanco, Alberto Blecua, José Manuel Blecua, Andrés Berlanga, G. Bernus, Laureano Bonet, M. Boixareu, Laureano Bonet, Jean-François Botrel, Carlos Bousoño, Antonio Buero Vallejo, F. Burgos, Eugenio de Bustos, J. Bustos Tovar, E. Caldera, Richard J. Callan, Jorge Campos, José Luis Cano, Juan Cano Ballesta, R. Cardona, Helio Carpintero, José María Castellet, Diego Catalán, Elena Catena, Gabriel Celaya, Ricardo de la Cierva, Isidor Cónsul, Carlos Galán Cortés, Manuel Criado de Val, J. Cueto, Maxime Chevalier, F. G. Delgado, John Deredita, Florence Delay, J.M. Díez Borque, Francisco Javier Díez de Revenga, Manuel Durán, Julio Durán-Cerda, Robert Escarpit, M. Escobar, Xavier Fábrega, Ángel Raimundo Fernández, Rosa Fernández Urtasun, José Filgueira Valverde, Margit Frenk, Julián Gállego, Agustín García Calvo, Víctor García de la Concha, Emilio García Gómez, Luciano García Lorenzo, J. G. García Valdecasas, Stephen Gilman, Pere Gimferrer, Antonio A. Gómez Yebra, Eduardo G. González, Javier Goñi, Alfonso Grosso, José Luis Guarner, Raúl Guerra Garrido, Ricardo Gullón, Modesto Hermida García, Javier Herrero, Miguel Herrero, E. Inman Fox, Robert Jammes, José María Jover Zamora, Jon Kortazar, Pedro Laín Entralgo, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Luis Leal, R. Lefere, Mª R. Lida de Malkiel, J.M. López Abiada, Francisco López Estrada, E. Lorenzo, Ángel G. Loureiro,

Vicente Llorens, José Carlos Mainer, Joaquín Marco, Tomás Marco, Francisco Marcos Marín, Julián Marías, José María Martínez Cachero, L. Martínez de Mingo, J. Pérez Escohotado, Eduardo Martínez de Pisón, Marina Mayoral, G. McMurray, Seymour Menton, Ian Michael, Nicasio Salvador Miguel, José Monleón, María Eulalia Montaner, Martha Morello Frosch, Enrique Moreno Báez, Antonio Muñoz, Justo Navarro, M. Nieto Nuño, Francisco Nieva, Antonio Núñez, Josef Oehrlein, Julio Ortega, María del Pilar Palomo, Roger M. Reel, Rafael Pérez de la Dehesa, J. Pérez Magallón, Miguel Ángel Pérez Priego, A.C. Picazzo, Jaume Pont, Benjamín Prado, Enrique Pupo-Walker, Richard M. Reeve, Hugo Rodríguez-Alcalá, Evangelina Rodríguez Cuadros, Julio RodríguezLuis, Emir Rodríguez Monegal, Julio Rodríguez Puértolas, Leonardo Romero Tobar, J.M.ª Ruano de la Haza, Fanny Rubio, Enrique Rubio Cremades, F. Ruiz Ramón, Serge Salaün, Noel Salomon, Gregorio Salvador, Gonzalo Santonja, Leda Schiavo, Manuel Seco, Ricardo Senabre, Juan Sentaurens, Alexander Severino, Philip W. Silver, Gonzalo Sobejano, Eduardo Haro Tecglen, Xavier Tusell, P. A. Urbina, Isabel Uría Maqua, Jorge Urrutia, José Luis Varela, José María Vaz de Soto, Darío Villanueva, Luis Felipe Vivanco, Ángel Vivas, D.A. Yates, Francisco Ynduráin, Anthony N. Zahareas, Alonso Zamora Vicente, Stanislav Zimic.

MARÍA ELENA BARROSO VILLAR / PILAR BELLIDO NAVARRO / MARYSE BERTRAND DE MUÑOZ / MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL / FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO /ISABEL ESTRADA/ANTONIO GÓMEZ MORIANA/PHILIPPE MERLO MORAT / MIGUEL NIETO NUÑO / MARÍA JESÚS OROZCO VERA / CARLOS PEINADO ELLIOT / MARÍA DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO / JAMIE SCOTT ROSS /JEAN-CLAUDE SEGUIN/ MIGUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL

LITERATURA

Y

COMUNICACIÓN

COORDINADOR

MIGUEL NIETO NUÑO


EDITORIAL
CASTALIA

En nuestra página web www.castalia.es encontrará el catálogo completo de Castalia comentado.

Oficinas en Barcelona: Avda. Diagonal, 519-521 08029 Barcelona Tel. 93 494 9

Oficinas en Buenos Aires (Argentina): Avda. Córdoba 744, 2º, unidad 6 C1054A

Primera edición impresa: octubre 2010

Primera edición en e.book: febrero 2012

Obra colectiva coordinada por Miguel Nieto Nuño

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2012

www.edhasa.es

Ilustración de cubierta: Egon Schiele: Los amigos (mesa redonda), formato pequeño (1918, detalle de un cartel para el grupo «Secession»), Museo Histórico de la Ciudad, Viena.

Diseño gráfico: RQ

ISBN 978-84-9740-475-4

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Presentación

Miguel Nieto Nuño

“Este proceso de llegar a concebir a los demás seres humanos como ‘uno de nosotros’, y no como ‘ellos’, depende de una descripción detallada de cómo son las personas que desconocemos y una redescripción de cómo somos nosotros. Ello no es tarea de una teoría, sino de géneros tales como la etnografía, el informe periodístico, los libros de historietas, el drama documental y, especialmente, la novela. Ficciones como las de Dickens, Olive Schreier, o Richard Wright nos proporcionan detalles acerca de formas de sufrimiento padecidas por personas en las que anteriormente no habíamos reparado. Ficciones como las de Choderlos de Laclos, Henry James o Nabokov nos dan detalles acerca de las formas de crueldad de las que somos capaces y, con ello, nos permiten redescribirnos a nosotros mismos. Esa es la razón por la cual la novela, el cine y la televisión poco a poco, pero ininterrumpidamente, han ido reemplazando al sermón y al tratado como principales vehículos del cambio y del progreso moral”[1].

Los estudios que este volumen recoge obedecen en buena medida al sentir que expresaba el filósofo norteamericano. Proponen el entendimiento de la literatura en el horizonte más amplio, urgente en nuestro tiempo, y necesario, como es el de la comunicación social. Si la tradición de que arranca la filología moderna determinada por una ocación histórica, que se instaló luego, al correr del último siglo, en el campo de los estudios críticos, parece ya ineludible el esfuerzo intelectual de comprender la literatura en la red de narraciones que vertebran la sociedad actual, tan semejante y a la vez tan distinta de aquéllas en las que floreció la creación literaria como medio principal para explicar al hombre y dotar de sentido a sus acciones. Reducida a los blocaos de los departamentos universitarios, la filología lucha a brazo partido por mantener una tradición intelectual en medio de una sociedad que ha renunciado a apoyarse en tradiciones y sustituye la memoria por una comunicación omnipresente que narra lo inmediato. Si la literatura, con su valor de creación, nació a la par que el individuo en los albores de la edad moderna, parece vinculada su suerte a la de ese individuo que hace apenas medio siglo sintió el vacío radical de su existencia y con él la hora próxima de su desaparición. Si la creación literaria se transforma y discurre en buena medida por los cauces que tienden las industrias culturales

señaladas por Rorty, los estudios literarios, en pos de ella, habrán de acomodar su comprensión a los nuevos entornos donde aparece el fenómeno de la comunicación poética.

Obligados a esta misión nos hallamos los profesores de literatura española que forman el núcleo de este volumen, integrados como estamos en un Departamento interdisciplinar responsable de los títulos de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Somos Manuel Ángel Vázquez Medel, Elena Barroso, Pilar Bellido, Mercedes Comellas, Francisco Escobar, María Jesús Orozco, Carlos Peinado, y quien redacta estas líneas, peones estratégicos de la reflexión literaria en el ajedrez de disciplinas sociales como el Periodismo, la Comunicación y las anteriores nombradas. En la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla nos hemos visto obligados a adentrarnos en reflexiones sobre la necesidad de la literatura en el ámbito de una sociedad cada vez más nerviosa en la producción de respuestas a los estímulos de creación canalizados por medios de comunicación que penetran con eficacia creciente en el reducto de la intimidad personal. Estamos convencidos de que la creación literaria convergerá con sus receptores en los nuevos medios de transmisión de información, con una dinámica y movilidad extraña, y apenas imaginable, para quienes nos hemos formado en la cultura del libro. Que habrá de competir por conquistar nuevos ámbitos de intimidad generados por la saturación de unas sociedades hipercomunicadas; que ajustará sus formas a los nuevos tiempos y hábitos de lectura; y que en esa convergencia, como aprecia Rorty, será mucho más incisiva para mediar entre gentes y culturas, generando conocimiento moral y tolerancia.

El programa de doctorado, rotulado como este volumen, que durante más de una década hemos venido sosteniendo, ha sido el marco académico donde se han suscitado esta clase de reflexiones, por contaminación, casi podría así decirse, con ámbitos vecinos de investigación. En dicho programa se han brindado a acompañarnos profesores como la doctora Bertrand de Muñoz, catedrática emérita de la Universidad de Montreal, a quien los estudios de la literatura española contemporánea no agradecerán nunca suficientemente su meritísima investigación sobre la producción literaria de la Guerra Civil de 1936; el doctor Gómez Moriana, catedrático emérito en las universidades de Montréal y Vancouver, infatigable en la reconstrucción crítica de los discursos literarios tanto de los tiempos clásicos como de los presentes; los catedráticos Jean-Claude Seguin y Philippe Merlo, quienes en su Universidad de Lyon están abriendo horizonte al más clásico hispanismo francés al relacionar la escritura con el mundo artístico de la imagen; los profesores venidos de universidades

norteamericanas, Isabel Estrada y Jamie Scott Ross, donde también el estudio de la literatura española se sumerge en los nuevos discursos sociales; y, en fin, nuestra compañera de Comunicación Audiovisual, Mar Ramírez Alvarado, que nos ha seguido fielmente en nuestra singladura. Ahora que los nuevos estudios de posgrado han de suceder y harán desaparecer los antañones programas de doctorado, hemos querido despedir esta fructífera etapa, que ha servido para formar una promoción de profesores universitarios integrados hoy en otras áreas de conocimiento, haciendo economía de nuestro esfuerzo, volviéndolo útil y duradero por medio de la imprenta.

Respondiendo a esta intención nació hace un par de años este libro. En él el lector interesado encontrará estudios como el del profesor Vázquez Medel, que explora los últimos métodos ensayados en la crítica literaria; o el del profesor Merlo, que se detiene en la metodología precisa para comprender la generación de la imagen literaria desde préstamos imaginativos obtenidos de la tradición plástica o cinematográfica. En su siguiente apartado encontrará agrupados estudios que se ocupan de varia materia de historia literaria –Elena Barroso estudia la novela mexicana que resurgió con el llamado Boom, aplicando sobre ella la lente de la comprensión espacial; Bertrand de Muñoz vuelve sobre el período de la Guerra Civil que tan bien conoce[2]; Mercedes Comellas indaga sobre el asiento teórico de la escritura realista, a propósito de Pérez Galdós; Francisco Escobar anota con minuciosidad el estertor de la tradición clásica en la última poesía del Barroco; Gómez Moriana ofrece una lectura del Quijote desde supuestos metodológicos que aúnan la visión historicista con la comprensión pragmática; Miguel Nieto intenta razonar sobre el concepto dramático de tragedia cotidiana que emplea José Luis Alonso de Santos para describir su obra Yonquis y yanquis; Carlos Peinado sigue la tradición hermenéutica a propósito de la poesía de Sánchez Robayna, y Scott Ross reúne al extravagante cartujo Thomas Merton con Miguel Hernández en el corazón de Norteamérica, con el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal como mediador. Discurrirá luego por trabajos que relacionan la narración en los ámbitos de la literatura y el cinematógrafo. Pilar Bellido demuestra el alejamiento del texto cinematográfico de su antecedente literario a propósito de la novela Los santos inocentes, de Miguel Delibes; María Jesús Orozco concluye en los formatos comprimidos de la narración cinematográfica su repaso por formas semejantes de la creación literaria. Concluye el libro con los estudios que gravitan sobre la imagen; así el trabajo de Isabel Estrada, como muestra del interés creciente del hispanismo norteamericano por la narración cinematográfica; el de Ramírez Alvarado, que retorna a las primeras imágenes del Descubrimiento rendidas por la imprenta; y

Jean Claude Seguin, quien desde los supuestos filosóficos de Gilles Deleuze se acerca al cine de Pedro Almodóvar. Todos los autores se han empleado en el campo de su especialidad, por lo que el volumen rinde varia lección que el lector podrá espigar aquí y allá, para obtener del conjunto las notas que estime de su agrado. No ofrece tanto el alcance de una meta, como abrir camino para cuantos se hallan en la búsqueda.

ESTUDIOS METODOLÓGICOS

El papel de la imagen en el texto literario. Propuesta de un método de análisis

Philippe Merlo Morat

Catedrático. Universidad de Lyon

Este trabajo corresponde al seminario que impartí en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla invitado por el profesor Miguel Nieto. Es el resultado de mis investigaciones escritas en el inédito de mi habilitación para dirigir las investigaciones, trabajo de reflexión que me permitió obtener la cátedra de literatura española contemporánea con especialidad relación texto-imagen en 2005 en la Universidad de Lyón (Lumière, Lyón 2). El trabajo que se puede leer a continuación representa la introducción, esencialmente metodológica, y las conclusiones a las que llegué. El largo estudio central de más de doscientos folios está a punto de publicarse in extenso en una editorial francesa. Pero como bien se sabe, lo más interesante de un estudio son sus planteamientos y sus conclusiones.

Lo que quise hacer durante este seminario es proponer un método que a partir del análisis de un corpus específico pudiera aplicarse, todo o en parte, a otros corpus, un poco como lo hacen los economistas cuando parten del estudio de casos concretos para proponer luego una teoría, un esquema general que pueda servir para explicar otros casos. Es cierto que el método que propongo se interesa por el estudio de la obra de Terenci Moix y en particular en el tema de las imágenes, lo que podría ser criticado por ser bastante centrado. Pero, al mismo tiempo, son muchos los escritores españoles contemporáneos que han puesto en el centro de su obra la imagen: Luis García Jambrina, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina, Arturo Pérez-Reverte, Maruja Torres, entre otros; por lo tanto, dejemos a los estudiosos el tiempo de

decirnos/me cuáles son los elementos del método propuesto que puede funcionar y cuáles son los que hay que modificar o incluso eliminar del todo.

LA ELECCIÓN DEL CORPUS ESTUDIADO

Después de trabajar para la tesis doctoral sobre las novelas de Terenci Moix[3], me pareció oportuno para mi habilitación completar esta investigación con un estudio de las memorias del mismo autor y así cubrir lo esencial de la producción en castellano del novelista catalán. Este trabajo se centra en los tres volúmenes de las Memorias cuyo título genérico es El peso de la paja:

- *El cine de los sábados, publicado por Plaza & Janés en 1990 [4],*

- *El beso de Peter Pan, publicado por Plaza & Janés en 1993 [5],*

- *Extraño en el paraíso, publicado por Planeta en 1998 [6].*

Moix había previsto por lo menos otros tres tomos, como lo indica la nota del autor al principio de El cine:

Estas memorias, acogidas al título genérico de El peso de la paja, se componen inicialmente de seis partes. La primera es El cine de los sábados; la segunda, El beso de Peter Pan; la tercera, Extraño en el paraíso. Son todavía títulos provisionales los que seguirán en el futuro: La edad de un sueño ‘pop’, El misterio del amor y Entrada de artistas. No descarto la posibilidad de alguna ampliación en el número de volúmenes, acorde siempre a los sucesos y personas que se digne reservarme el Tiempo, y a mis propios antojos frente al tiempo.

Terenci Moix (El cine, 5)

Dicha impresión del autor se verá confirmada a continuación en la nota auctorial del principio de El beso. Sin embargo, el cigarrillo se lo llevará hacia otros cielos con otras estrellas. Su fallecimiento el 2 de abril de 2003 nos priva de esta continuación y nos deja los recuerdos escritos del autor desde el año 1960 hasta finales de 1966 exactamente, como lo precisan dos veces las últimas páginas de Extraño (599, 629). En aquel entonces, Moix tiene 24 años.

El conjunto de las memorias lleva el título genérico de El peso de la paja. Este título remite a una referencia topográfica de la ciudad de Barcelona, ya que se trata del nombre de la plaza que se sitúa al lado de la calle Ponent donde nació el autor. Como lo demostré en otro momento, la polisemia de este título se puede entender primero como una "verdadera ligereza insostenible del ser" comparable con el peso ínfimo de la paja o de la pluma. Este "ser" es evidentemente el mismo autor, quien no logra vivir en adecuación con el mundo que lo rodea, lo que provoca en él numerosas turbaciones. Por fin, una tercera interpretación del título se impone. La "paja" es también la masturbación. Su peso es entonces, en buena medida, un elemento importante en la destrucción y luego en la reconstrucción de la identidad del personaje-narrador-autor puesto que el onanismo y el sexo se imponen como religión para Moix.

Es cierto que si el corpus estudiado es, en sí, intenso –representa 1.551 páginas– [7] me pareció esencial, a pesar de los largo que representa, para la lógica del análisis, conservar el conjunto de los tres tomos. Los primeros 24 años de vida del escritor corresponden a la fijación de todas las imágenes que le servirán después para la escritura de su obra. Este trabajo quiere ser a la vez analítico y sintético. Quiere poner de relieve las grandes líneas del pensamiento moixiano en su autobiografía. Además ningún análisis de los tres libros en su conjunto se ha hecho hasta la fecha.

ESTABLECER UN PROYECTO

Lógicamente trabajar sobre los escritos autobiográficos me hubiera llevado a un acercamiento clásico del subgénero a partir de los escritos teóricos de Philippe Lejeune y de muchos otros críticos especialistas de la escritura del "yo". Sin

embargo, elegí otro enfoque. Eso no significa por lo tanto que no me permita, si es necesario, utilizar algunas reflexiones y conclusiones de los trabajos de esos teóricos. Al utilizar los escritos teóricos sobre la autobiografía, hubiera podido establecer las zonas de verdad y las de ficción introducidas en el relato; hubiera podido establecer cuál es el pacto que Moix proponía a su lector… Estoy seguro de que este enfoque hubiera dado conclusiones nuevas, simplemente porque nunca antes se ha estudiado el corpus entero. Pero, actuar de esta manera, hubiera sido descartar una parte fundamental, no sólo de la personalidad sino también y sobre todo de la producción, ambas muy singulares, de Terenci Moix. Pienso en el lugar que el autor da a la imagen (cine, cómics,…) en su formación personal, y también en la importancia que Moix brinda a la imagen que quiere dar de sí mismo a su lector.

Esta última fase muestra hasta qué punto la imagen –con sólo dos de sus significados– está en el meollo de la escritura autobiográfica del novelista. Imagen a la vez percibida como fuente –fuente de inspiración, “vivero icónico” para retomar una expresión de Bergson–[8] pero también como resultado final de un largo proceso de elaboración, incluso de reelaboración, a la que el “cuerpo moixiano”, vía los sentidos y la percepción, sirve a la vez de filtro y de motor. Al dar de esta manera, desde el principio, dos definiciones de la imagen, vuelvo a decir lo que Jean-Jacques Wunenburger llama “un acercamiento filosófico del imaginario [que] queda inseparable a su vez de un trabajo epistemológico de descripción, de clasificación y de tipificación de las múltiples caras de la imagen” [9].

La autobiografía entera de Terenci Moix está llena de imágenes:

Llevaba cinco años intentando domar el caudal de evocaciones que los personajes del libro robaban a mi propia experiencia vital; penaba, sujetando mis recuerdos dispersos a una disciplina estética que no acababa de encontrar. Gente muy amada –Joaquim Molas, Marco, Gimferrer y María Aurelia Capmany, principalmente– me proporcionaban asideros eficaces y muletas que no lo eran tanto. Cualquier opción estética fallaba ante un caudal irresistible de recuerdos que yo pretendía transfigurar en la mentalidad particular de cada personaje, sin advertir que estaba haciendo mi autobiografía, repartiéndola en monólogos distintos. Más allá de las ataduras que la técnica narrativa trataba de imponerme, el resultado era un caudal de imágenes que, pretendiendo reflejar una época, me

reflejaban a mí en aquella época. (El cine, 256)

Además, el corpus solo sugiere un enfoque metodológico filosófico que privilegia un trabajo de investigación alrededor de los conceptos y de las nociones de imagen, imaginación e imaginario [10]. En efecto, los títulos de los tres tomos anclan los relatos en la imagen cinematográfica: El cine de los sábados remite a la práctica de la sesión doble que proponía con la compra de un solo boleto la entrada al cine para dos películas sucesivas el mismo día. Extraño en el paraíso es la traducción del título de la película de Jim Jarmusch, Stranger than paradise (1984). El beso de Peter Pan remite al personaje de Peter Pan in Kensigston Gardens (1902), y luego al cuento de Peter y Wendy (1911) de James Barrie, que fue adaptado al cine y tuvo una transposición en cómics de la historia del muchacho que quiere seguir siendo niño para poder seguir divirtiéndose. El personaje de Peter Pan es interesante porque su presencia en una autobiografía acentúa el lugar concedido a la infancia de la que el hombre adulto desea guardar el recuerdo nostálgico.

Por lo tanto me interesan los enfoques filosóficos que toman en cuenta el papel de la imagen, de la imaginación y del imaginario en la creación artística y en particular la creación literaria. El estudio se enfoca en las relaciones que se establecen en el relato autobiográfico, relato percibido como el lugar de todos los intercambios entre estas tres desconocidas: las imágenes, la imaginación y el imaginario. Es necesario por lo tanto entender lo mejor posible esas diferentes nociones y dar de ellas las definiciones más pertinentes para el corpus. El estudio se interesa entonces por los correlatos omnipresentes en los relatos moixianos. La memoria, los recuerdos y el sueño (considerado tanto despierto como dormido) que son un tema fundamental del pensamiento moixiano.

En efecto, según los egipcios, el sueño que tenemos durmiendo permitía conocer lo que estaba oculto durante la vigilia, y los edificadores de las pirámides buscaban enriquecerlos con la toma de pociones o de aplicaciones de ungüentos. El sueño, que es el estado al dormir, es también Hypnos, el dios de la mitología griega que no puede existir sin su hermano mellizo, Thanatos. Un mito del que los filósofos griegos habían percibido la complejidad puesto que oponían el muthos (que dio en latín mythos), trama narrativa, a menudo expresión de la imaginación, con el logos, término polisémico que se puede traducir por palabra, relato, discurso y por interpretación racional de los fenómenos.

No cabe duda que hablaré de la formación identitaria de Moix: ¿formación, deformación, reformación? Cuando se trata del novelista, la identidad parece alternar sin cesar entre unidad y diversidad, entre el uno y el múltiple, una voluntad de recobrar la unidad perdida. La soledad parece ser la única existencia propuesta al personaje. La autobiografía es entonces un exorcismo de dicha soledad con la aparición de varios destinatarios intradiegéticos –los diferentes "niños"– y extradiegéticos –los lectores–. La obra autobiográfica se levanta como monumento a la muerte, contra la muerte con la voluntad de sobrepasarla, vencerla gracias a la memoria artística.

PROBLEMÁTICAS MÚLTIPLES Y COMPLEJAS

Surgen entonces una multitud de preguntas que van a estructurar el enfoque y todo el recorrido frente a la producción autobiográfica moixiana. La primera es ¿qué se entiende por "imagen"? Aunque por mi parte me limitaré a la acepción iconográfica del término. Dejo de lado su significado metafórico pese a que la imagen moixiana mantiene múltiples relaciones con el relato escrito. La imagen se sitúa en numerosos niveles en la obra. Constatamos su presencia desde la niñez de Ramonet (el verdadero nombre de Terenci Moix es Ramón) hasta su edad adulta, bajo formas múltiples: imágenes cinematográficas y cómics, pero también imágenes que se crean en la mente del niño.

Pasamos entonces a un segundo nivel: ¿Qué es la imaginación? ¿Cómo funciona? ¿Está en el origen de la creación de las imágenes? ¿Sería la imaginación esta facultad de engendrar y de utilizar unas imágenes, y si es el caso, en qué momento interviene en la creación y en la transmisión de una imagen? ¿La imaginación tiene que ser percibida como un medio que activa, transporta y actualiza la imagen? En cualquier caso, ¿no tendríamos que pensar que "la imaginación obliga, pues, a formular una ética e incluso una 'sabiduría de las imágenes' " [11] ?

Finalmente, tenemos que interrogarnos sobre el lugar que ocupa el imaginario en este complejo conjunto: ¿qué es un imaginario?, ¿qué es lo que lo constituye?, ¿hasta qué punto lo podemos considerar como una fuente de imágenes? ¿El término «fuente» se debe entender aquí como un vivero al que se solicita sin

cesar? Al relacionar estas preguntas con el corpus autobiográfico, tenemos que pensar, al igual que Christian Chelebourg, que el imaginario es como “el registro donde va a revelarse la imagen del yo”[12]. En dicho caso, ¿qué es lo que se entiende por “imagen de sí mismo” en la obra moixiana? ¿cómo definir ese imaginario tan peculiar de un autor? ¿se entiende entonces como imaginario “el conjunto de los procedimientos por los cuales el sujeto somete la realidad de su narcisismo a la elaboración de una imagen satisfactoria de sí mismo”[13] ?

Me interesa entonces situar correctamente las constantes idiolectales de la escritura y el autorretrato que el autor hace de sí mismo con el fin de compensar algunos traumatismos que pudieran aparecen en su infancia, en su adolescencia e incluso durante el presente de escritura. Esta poética del sujeto intenta comprender por qué y cómo la obra fue escrita. Me inspiro en la noción de “elementos tipificantes”[14]. En efecto, el imaginario se puede concebir como una esfera organizada por representaciones en la que el fondo y la forma, las partes y el conjunto, establecen relaciones muy estrechas. De buenas a primeras, el imaginario no es una forma que emana de lo irracional, como lo afirma F. Bonardel [15]. Por mi parte, pienso más bien que se puede considerar como un “espacio-tiempo alógico”[16] como lo define Gilbert Durand. Para entender la configuración de un imaginario, y en particular el de un autor, hay que establecer cuáles son los elementos tipificantes del que es atribuible y que le confiere un estilo y un rostro que agrupan el conjunto de las imágenes que lo constituyen. Esta esfera del imaginario establece una verdadera gramática con su semántica y sus sintaxis.

MÉTODO DE TRABAJO Y HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS

El proyecto propuesto para entender de la mejor manera el corpus elegido se interesa por el texto a partir de un ángulo esencialmente filosófico, puesto que se propone analizar las tres obras a partir de las propuestas de los filósofos que se interesaron por la definición de la imagen y de las relaciones que ésta entretiene con el cuerpo, la percepción, la memoria, la imaginación y el imaginario. Además cabe subrayar que el propio autor menciona en sus Memorias a algunos de los filósofos que voy a citar[17].

Parto de los trabajos de Jean-Jacques Wunenburger, que participó como invitado en el 2° congreso internacional del GRIMH que co-organicé sobre “imagen y divinidades”, en noviembre de 2000, en Lyón. Los escritos del profesor de filosofía de la Universidad de Lyón (Jean-Moulin, Lyon 3) sintetizan el conjunto de las corrientes de pensamiento occidentales sobre la cuestión y proponen nuevas pistas de reflexiones, en particular en Philosophie des images [18] y La Vie des images [19]. La primera de las obras propone un acercamiento que conviene a lo que deseo demostrar.

En efecto, es evidente que hay que partir de la definición de lo que es una imagen para Moix con el fin de poner en perspectiva las definiciones obtenidas y ver cómo se elabora, antes, un imaginario moixiano. Por otra parte, es necesario considerar la creación de las imágenes del novelista y por lo tanto tomar en cuenta los elementos que presiden a su creación: sentidos y sensaciones, percepciones, cuerpos… Las reflexiones de Wunenburger me ofrecieron herramientas eficaces para establecer una tipología de las imágenes que toma en cuenta su elaboración a partir de un papel importante concedido al cuerpo y a los sentidos.

Sin embargo, para comprender el funcionamiento de la imagen, necesitaba entender cómo funcionaba la percepción que se sitúa en el exterior del cuerpo, luego su pasaje del exterior hacia el interior y por consiguiente su transformación de imagen externa a interna, y finalmente su asimilación por este mismo cuerpo. Con el objeto de comprender mejor este lugar que ocupan los sentidos y nuestra percepción en la captación y la asimilación de las imágenes, las primeras reflexiones de Aristóteles en De l’âme [20] fueron interesantes, puesto que el filósofo griego toma el tiempo de analizar el papel de la vista que es el sentido más presente en Moix.

Después de esta primera etapa de definición, de esta tipología de la imagen y de análisis de los sentidos solicitados para la percepción de las imágenes, es necesario ver cómo las imágenes moixianas así creadas establecen entre ellas algunos vínculos, cómo están “abastecidas”, cómo logran reagruparse por temas, artes, época, sensaciones… cómo vuelven a emerger. Los escritos kantianos y la noción de “esquema” puesta en evidencia en Critique de la raison pure, fueron muy útiles para entender mejor estas reagrupaciones y su funcionamiento. Luego era necesario estudiar los movimientos de las imágenes, un poco como un científico estudia el movimiento de los fluidos. Dos de las obras de Henri Bergson fueron útiles: L'Énergie spirituelle [21] y La Pensée et le Mouvant [22],

que sugieren una idea de dinámica y de intercambios perpetuos en las imágenes mismas, entre ellas o entre ellas y la o las partes del cuerpo que las acogen, que son su “refugio” para recuperar el léxico moixiano.

Lógicamente me concentré en el lugar que ocupa la memoria en este cuerpo moixiano, esta materia constituida a la vez por su producción literaria pero también por su propio cuerpo físico. Me interesó el conjunto de las imágenes que constituyen su “vivero icónico” en el que el autor va sin cesar a alimentar su prosa al hacer emerger de lo más hondo de sí mismo las imágenes enterradas en su “primera memoria” como Moix la llama. De esta forma la memoria introduce el sentido. Ella misma, más bien estática, se debe considerar como el punto de llegada y el punto de partida de muchas de las imágenes moixianas. Pero al mismo tiempo, ese “sentido-movimiento” introduce un “sentido-significado” que me tocaba descifrar. El estudio de los hermanos Tadié, Le Sens de la mémoire [23], convino perfectamente a lo que quería demostrar porque combina un acercamiento a la vez literario y filosófico pero sobre todo fisiológico y neurológico de las estructuras cerebrales y memoriales. La función de la memoria consiste en “permitir conocernos como ser único que existió y que sigue existiendo”[24] … ¿más allá de la muerte, podría añadir yo, a propósito de Terenci Moix?

Obtenía así una visión de conjunto de la memoria moixiana no sólo en relación con el lugar que ocupa en el funcionamiento literario del novelista, sino también de manera más interna en las estructuras de la memoria, de la historia y del olvido [25] que condicionan la identidad compleja de Ramón. Un personaje con múltiples facetas que se va creando dobles, alteridades: un perpetuo movimiento narcisista que remite al escritor sólo unas imágenes de él mismo, como si se tratara de otro, para parafrasear a Paul Ricœur [26].

Para acabar mi estudio, debía entonces ver cómo funcionaba el imaginario del autor y cuáles eran los vínculos que entretenía con la imaginación. No se podía considerar el imaginario como bastante similar, bajo muchos aspectos, a la memoria. Ambos eran unos viveros de imágenes, pero imágenes de naturaleza diferentes. La memoria conservaba esencialmente las imágenes perceptivas bajo la forma de imágenes memoriales que provienen del exterior del cuerpo. El imaginario, por su parte, podía servirse de imágenes almacenadas en la memoria, pero era también fuente de imágenes soñadas, fantaseadas, de imágenes “sueño” para recuperar una palabra clave de toda la obra moixiana. Los escritos de Jean-Paul Sastre sobre L'Imagination [27] y luego L'Imaginaire [28] me permitieron

afinar este primer acercamiento e introducir la distinción entre esas dos nociones.

En cuanto al corpus estudiado, la imaginación se puede considerar como la traducción de una energía en movimiento perpetuo, un motor que permite a las imágenes del imaginario actualizarse en el presente, tomar cuerpo bajo la pluma del autor. Tenía entonces que penetrar en lo más profundo del imaginario al pasar por el surco del movimiento de la imaginación y por fin acceder a las estructuras profundas de un ser humano, a las "estructuras antropológicas de [su] imaginario [29]."

Para terminar esta presentación de mi método de trabajo y de las herramientas que utilizar, es evidente que soy consciente de las dificultades que presenta este ángulo. Pero los textos filosóficos proponen muy a menudo acercamientos vislumbrantes que permiten reflexionar cada vez más sobre las nociones fundamentales de nuestra existencia. ¿No es lo que se produce en una autobiografía que juega con la imagen, la memoria, la imaginación y el imaginario para construir una identidad?

Por otra parte, quiero subrayar que, con este acercamiento filosófico, mi trabajo fue más fácil por la utilización de las herramientas informáticas, en particular por la recopilación sistemática de algunas ocurrencias de términos y nociones. Por ello, he escaneado sistemáticamente las 1.551 páginas que representan los tres volúmenes que constituyen el corpus. Luego he transformado estas páginas en documentos ficheros con extensión ".pdf". Cada uno de los tomos fue estudiado por el sistema informático. Así he podido buscar, gracias a las funciones que propone Acrobat® Reader® todas las ocurrencias de las palabras y su localización en las obras. Esta herramienta es utilizada a menudo por los lingüistas y los especialistas de las ciencias del lenguaje como por los neurocientíficos como aportación a sus investigaciones. Por mi parte, he obtenido gracias a este método unos argumentos y unas pruebas más rigurosas para enfrentarlas con mis primeras intuiciones.

EL PLAN

El plan que seguí fue sugerido en parte por los acercamientos filosóficos, y en

otra por el corpus estudiado. En un primer capítulo, partiré de la importancia de la percepción que está en el origen de toda imagen. Esta percepción convoca varios sentidos en Terenci Moix, principalmente la vista, como es fácil de entenderlo, pero también el oído. Moix es un verdadero “mirón profesional”, expresión que emplea él mismo en sus Memorias para definirse. El cuerpo es por supuesto omnipresente en este proceso de producción, de asimilación y de constante vaivén de las imágenes entre el interior y el exterior del individuo. Entonces, es fácil entender que el cuerpo reviste un carácter muy peculiar, porque es por él, con él y en él cómo esos múltiples intercambios cobran forma. Las imágenes brotan de todas partes y circulan sin cesar.

Es cuando podré definir lo que entiendo por “imagen” en la autobiografía moixiana. Al menos tres aspectos son posibles. El primero propone la imagen como la copia de un extracto de la realidad, imagen percibida en el exterior del personaje (cine, cómics o incluso “fotograma” de la vida cotidiana del joven Ramonet); el segundo es el puro producto de la imaginación del protagonista y por consiguiente pura construcción mental: fantasma, sueños…; el tercero se debe considerar como la reconstrucción a posteriori de una imagen percibida en el pasado y propuesta muchos años más tarde: imagen-memoria revivida, transformada por el adulto. Me interesa naturalmente el papel que desempeñan la memoria y su correlato, el olvido, en la autobiografía de Terenci Moix.

El movimiento es introducido por la imaginación, verdadero motor, “energía” dirían algunos, o “potencia” dirían otros, necesario para que se pueda instaurar una dinámica entre las imágenes por una parte, y entre las imágenes y el imaginario por la otra. La imaginación vuelve a dar sentido –en sus dos acepciones– a las imágenes. Se encuentra en perpetua reactivación, creación y recreación. Permite el acceso a unas estructuras más profundas, subyacentes y fundamentales de los “arquetipos” de la creación identitaria.

Dicha construcción de una identidad que pasa por la creación artística, no sólo literaria y escriptural para Moix sino también icónica y verbooral, tiene su fuente en un imaginario perpetuamente realimentado, reactualizado, pero sobre todo reconstruido por el adulto. El autor pasa por tres etapas sucesivas: primero el encantamiento o el sueño, luego el personaje conoce la desilusión, el desencanto, la inadaptación a su medio, que desemboca en el fracaso, el rechazo por los otros y el repliegue sobre sí mismo. Interviene entonces una tercera fase, eufórica: el “re-encantamiento”. De tal manera, el texto es constantemente abierto, en perpetua construcción, destrucción y reconstrucción. Moix sigue siendo el eje de

todos estos movimientos. Esta exasperación del ego moixiano cobra múltiples facetas: repliegue sobre sí mismo que desemboca en la soledad, sexualidad solitaria que cobra la forma del onanismo, presencia de múltiples máscaras que son tantas huellas de la teatralización, sin olvidar el papel fundamental del humor y de la ironía y auto irrisión en el caso de Moix. Si los escritos bíblicos afirman que "Dios creó el hombre a su imagen y semejanza", El peso de la paja es el lugar donde la imagen se sustituye a la realidad, el mundo de una escritura que se transforma en palabra mítica elegida por Moix para crear aquel "hombre", es decir para crearse a sí mismo, a imagen de Dios. Sin embargo, el autor va aún más lejos, para él el hombre y Dios forman uno solo. Moix se erige en mito vivo, luego en mito eterno, al menos que sea una manipulación del propio autor, última pirueta que la utilización del humor y de la ironía deja vislumbrar.

******

SÍNTESIS DE LAS NUEVAS IDEAS Y AFINACIÓN

DE LAS NOCIONES ESTUDIADAS

El estudio de los tres volúmenes que constituyen la autobiografía de Terenci Moix permite mostrar cuál es el lugar que ocupan las imágenes en las memorias de un escritor. Para ello, he separado, de manera artificial por razones evidentes de análisis, las diferentes nociones y etapas que intervienen en un momento u otro del nacimiento, de la evolución, de la conservación, de la transformación, incluso de la transmutación de las imágenes.

Así el primer capítulo se interesó por el nacimiento de las imágenes, los sentidos convocados –la vista y el oído– por el cuerpo, para que puedan entrar en el individuo. Luego mostré que Moix había instaurado incluso un término para hablar del momento crucial cuando la imagen externa se ve captada por los sentidos: él nombra este fenómeno "el impacto". Un impacto que no es sólo visual, porque se produce cuando el joven Ramonet está rodeado por sonidos –canciones, programas radiofónicos, pero también diálogos familiares– que muestran hasta qué punto la tradición de la transmisión oral es tan importante en

la creación de imágenes como la vista. Lo que llamó mi atención es la voluntad muy fuerte del autor de querer trascender el mundo mediocre que lo rodea. Por ello, idealiza el cuerpo mediante imágenes, logra mitificarlo cuando se trata del cuerpo de los que lo rodean, incluso logra automitificarlo, cuando se trata de su propio cuerpo. Propone incluso una de las vías de acceso al mito por la percepción que sintetiza el conjunto de los actores convocados para la creación de las imágenes.

El capítulo segundo se alarga, lógicamente, en el análisis de los primeros tipos de imágenes que están creadas, en su naturaleza, y muestra que la imagen, desde los primeros estudios que se le consagró, padeció a menudo de un a priori desvalorizante. Pude mostrar que las imágenes moixianas se encontraban en el centro de un dilema puesto en evidencia por los filósofos: pueden a la vez cortar el acceso al conocimiento cuando se resumen a un pálido reflejo de la realidad, a una “fotocopia” para usar la terminología moixiana, o al contrario, facilitar su acercamiento y conocimiento. Este acceso al conocimiento implica para Moix acercarse a lo divino.

Percibimos así el proyecto, muy planificado, que preside la escritura de las Memorias del novelista: acercarse a la divinidad para adquirir todos sus atributos y volverse a su vez un dios. El autor muestra así que las imágenes tienen numerosos poderes y el más importante es el de hacer que lo ausente se haga presente. Las imágenes que presentan todas estas cualidades son para el joven Ramonet las imágenes cinematográficas porque permiten a la vez evadirse del mundo sórdido en el que vive a diario el niño pero sobre todo porque dan a ver unos mundos inaccesibles, ausentes. De la misma manera, el novelista logra divinizar el cine, que se erige para él en una verdadera religión. Nos damos cuenta entonces de que, de manera natural, la etapa siguiente de nuestro análisis se dirige hacia la memoria que juega sobre esta misma dialéctica del presente vs. ausente.

En el capítulo tercero, me esforcé en mostrar cómo la memoria se percibía como una aliada del narrador puesto que conserva lo esencial de las imágenes externas que van a ser “engramadas”, conservadas. Moix diferencia claramente lo que define como su “primera memoria”, que se establece durante los primeros años de su vida y constituye el vivero esencial de todas las imágenes de las que se servirá a continuación, de las otras memorias, que vendrán a superponerse a la primera. Sin embargo, el narrador se da cuenta rápidamente de que la memoria, por su naturaleza parcelaria, su propensión a la deformación y a la traición es

sólo una “coctelera” cuyas distorsiones y disfunciones (que son la nostalgia y el olvido) tienen finalmente más inconvenientes que ventajas. A este nivel del análisis, parece que la única solución es la muerte. Pero una vez más, el autor logra encontrar otra salida: ir más allá de la muerte al mitificarla, mitificación consciente en gran parte y que la utilización del humor o de la auto-irrisión favorecen.

En este capítulo es donde pude afinar la terminología que utilizo para definir las imágenes. En efecto, era necesario distinguir las imágenes externas que nacen de los sentidos y de la percepción –por eso la expresión de “imagen-percepción” –. Esta categoría de imágenes se sitúa en el exterior de la persona que las percibe, emanan de la realidad exterior. Sin embargo, esta misma categoría reagrupa las imágenes que remiten a un referente (imágenes del cine, de la fotografía en las revistas, por ejemplo, de los cómics…) que podemos llamar “icono” para recuperar la terminología de Pierce. Tenía entonces que dar un nombre a todas las otras imágenes-percepciones que no tenían referentes, soportes. Decidí, por el momento, conservar la expresión de “imágenes-percepción” para todas las imágenes “no-referenciales”. Me quedaba entonces definir los diferentes tipos de imágenes internas, las que el cuerpo asimila y que el cerebro conserva: las imágenes mentales o cerebrales. A este nivel, una distinción se impone entre las imágenes conservadas por la memoria –imagen-memónica, imagen-memorial, incluso imagen-mnésica– y las imágenes que pueden entrar en contacto con la memoria pero cuyo origen es el imaginario, las imágenes imaginadas, soñadas que pueden tener un soporte real pero que nunca tuvieron una existencia en la realidad. Decidí darles el nombre de “imágenes-visión“ o “visiones” y reactivaba de esta manera la definición propuesta por Henri Bergson en La Pensée et le Mouvement [30], es decir la representación imaginaria que se resume a una acción de percibir por el espíritu. Estoy persuadido de que esta tipología de las imágenes que destaqué del corpus moixiano se puede aplicar, dándole algunos matices necesarios a obras de otros autores.

El capítulo cuarto vino a completar de forma natural el capítulo precedente puesto que la imaginación se acerca a la memoria por varios puntos: misma dialéctica que hace intervenir las nociones de ausencia y de presencia, pero también las mismas debilidades, ya que la que el filósofo Pascal llamaba “la loca de la casa” transforma, manipula y filtra las imágenes a su antojo. Sin embargo, la imaginación introduce un movimiento que la memoria no tiene. El autor sabrá entonces sacar provecho de ello puesto que decide recuperar esta energía para ponerla al servicio de su proyecto. La imaginación es comparable con una

potencia de elevación que viene a compensar los fallos de la memoria y empuja al narrador a ir más lejos, más allá de la memoria, hacia una idealización que desemboca en la creación de un mundo nuevo, lo que vuelve a dar sentido a la vida. La fuerza de la imaginación está puesta al servicio del autor que preside a su creación literaria. Las imágenes-visiones que provienen del imaginario del autor transitan por su imaginación y, antes de inscribirse en el papel bajo la forma de palabras, conocen una primera transformación a la mitad del camino entre la imagen-visón y la palabra: el dibujo [31]. Como con los tres capítulos precedentes, mostré cómo el autor lograba deificar esta imaginación que parece ser su única salvación.

La última etapa de mi reflexión –el capítulo quinto– recorrió los grandes conjuntos de las visiones moixianas, lo que llamé las "esferas matriciales." Consideré la concepción del imaginario que "designa las agrupaciones sistémicas de imágenes cuando componen un como principio de auto-organización, de autopoiética que permite abrir sin cesar el imaginario a la innovación, a unas transformaciones, a unas recreaciones"[32]. De este modo, partiendo de lo que proponía el texto, puse en evidencia algunas de las esferas matriciales que condicionan toda la actitud del autor: las visiones de la soledad que alimentan sin cesar el imaginario, las visiones del cine y del teatro que lo condicionan de tal manera que toda la vida del narrador sólo se vive a través de sus visiones imaginarias o soñadas: el sueño es la clave de sol de todo este conjunto. Pude mostrar de qué manera esas esferas eran reveladoras de una nueva identidad que el autor desea atribuirse. El imaginario propone entonces vivir en otro mundo, crearse otra imagen, idealizada. Pero más aún, el imaginario del autor le permite desdoblarse, ya sea por proyección sobre otros niños que lo rodean y a los que quiere parecerse, ya sea por asimilación de estos mismos niños como por vampirización de las cualidades que sueña con tener. La creación de este otro yo, proceso narcisista, pasa por la etapa importante del espejo que le lleva a Moix a volverse un ser único, intocable, solitario en su mundo imaginario, el dios que logrará dominar el Tiempo con el fin de vivir eternamente.

La lectura de los textos filosóficos fue una aportación preciosa. Gracias a ellos, me enfrenté a las reflexiones fundamentales que controlan ontológicamente las nociones que me interesan, las múltiples relaciones que existen entre ellas, la percepción que tenemos de ella desde la Antigüedad hasta nuestros días. Este acercamiento filosófico parece integrarse también en un movimiento más reciente que vuelve a dar a los escritos filosóficos una importancia que a lo

mejor habían perdido en el seno de las investigaciones literarias. En efecto, pude constatar el regreso de algunas obras reeditadas en los años 90, como las de Henri Bergson o, ya estos últimos años, las numerosas referencias a los escritos de Paul Ricœur y Gilbert Durand.

LA COHERENCIA DEL PROYECTO MOIXIANO:

¿DEIFICAR SU PROPIA IMAGEN?

El estudio de los tres volúmenes de El peso de la paja me permitió demostrar la manera con la cual Terenci Moix lograba crear una nueva imagen de sí mismo. Más que autobiografía, podríamos hablar en este caso preciso de una “egobiografía” cuya escritura sería utilizada como reparación de los dolores que se manifiestan en el imaginario. Christian Chelebourg subraya que el escritor es un sujeto que elabora un “autorretrato simbólico, es decir una imagen de sí mismo que el lenguaje, naturalmente, rechaza, pero que se manifiesta en el imaginario y constituye la figuración de su yo-ideal”[33]. Moix actualiza este yo-ideal en su escritura y hace cuanto puede para evitar los códigos y edificar una estatua de signos encargados de asegurar su triunfo narcisista. In fine, el novelista se vuelve lo que imagina por este “trabajo de sí mismo sobre sí mismo” [34]. Como constaté para cada uno de los cinco capítulos de este estudio, el escritor saca provecho de todas las nociones trabajadas por el autor y participan en la edificación de la imagen reparadora del yo. Cuando resiste una idea y conduce a un callejón si salida, como parece ser al final del capítulo tercero sobre la memoria, el escritor logra domesticar esta idea al hacerla suya por la escritura e invertir la tendencia. Por fin, con este estudio, quise localizar los surcos de la acción del autor en su texto, buscar las huellas de su trabajo en las manifestaciones de su imaginario y mostrar cómo Moix lograba “doblegar la realidad a los imperativos de su narcisismo” [35].

En relación con dicha escritura del yo, se plantea también la cuestión del subgénero que no era el objeto de este estudio pero que bien podría ser una prolongación, en particular al establecer un paralelo entre el corpus estudiado con la serie de los cuatro volúmenes de Mis inmortales del cine, que mezcla los textos moixianos y las imágenes cinematográficas. Me contentaré con establecer

un paralelo entre dos fragmentos, el primero extracto de El beso de Peter Pan publicado en 1993, y el segundo, el principio del capítulo consagrado a Steve Reeves en Mis inmortales del cine. Hollywood años 50 (publicación en 2001) que dejo a la apreciación del lector, pero que es fuente de muchas preguntas en cuanto al estatuto de un texto, según el lugar que ocupa en una obra autobiográfica o en una antología:

Pero este género constituyó un gozoso tributo al esplendor de la carne mientras se prestó al lucimiento del divino atleta Steve Reeves. En el divertido cortejo de gimnastas despistados, él constituyó una maravillosa excepción. No sólo llegó el primero: fue superior a los demás. Su cuerpo era equilibrado, sus músculos racionales, sus rasgos poseían cierta nobleza clásica. Por pura lógica, quedaba siempre vencedor en el concurso «Le plus bel Apollon du cinema», que organizaba la revista Cinémonde por votación popular y, no nos engañemos, para presentar las formas más permisivas del desnudo masculino bajo pretextos que los moralistas no pudiesen reprochar. Ciegos que eran, pues Steve se convirtió en divinidad tutelar de los onanistas de medio mundo.

El beso de Peter Pan, 1993, p. 241.

En una de las más singulares especialidades conocidas por el cine –el culturista convertido en héroe mitológico–, Steve Reeves fue único.

No sólo llegó el primero: fue superior a todos los musculosos que invadieron los estudios romanos de Cinecittà a finales de los años cincuenta. Contra la hipertrofia a veces casposa que caracterizaba a otros intérpretes, su cuerpo era equilibrado, sus músculos racionales, sus rasgos poseían una nobleza helénica. Por pura lógica, quedaba siempre vencedor en el concurso Le Plus Bel Apollon du Cinéma que organizaba la revista francesa Cinémonde por votación popular y como pretexto para presentar las formas más permisivas del desnudo masculino sin escandalizar a los beatos de la época (finales de los cincuenta, principios de los sesenta).

Mis inmortales del cine Hollywood años 50, 2001, p. 35.

¿Dónde acaba la autobiografía y dónde empieza la antología?

Esta pregunta me lleva a hablar de la coherencia del sistema de pensamiento moixiano. Si es cierto que la personalidad de Moix, autodidacta, podría dejar pensar en cierta frivolidad por parte del autor, una frivolidad que la imagen mediática deseada y trabajada por el autor pudo dejar trasparentar, es evidente que, por otra parte, cuando el escritor se pone frente a Fedro [36], el pensamiento que guía su escritura es siempre muy coherente y pensada. En efecto, la automitificación que defiendo en este trabajo, está presente en todas las otras obras, como lo pude demostrar en mi tesis doctoral que se centraba en las novelas históricas del autor. Toda su producción se basa en un imaginario cuya bóveda es la idealización, el sueño en un mundo mítico. El Moix que escribe su pasado para explicar su mitificación por el imaginario, coincide con la práctica de muchos historiadores, para quienes la representación del pasado, determinante para la memoria, es un tejido construido por la imaginación a partir de los documentos de los que se fían.

“El pasado accede a la visibilidad gracias al poder creador de la imaginación que reagrupa y, si es necesario, completa los fragmentos dispersos con el fin de contestar a una pregunta precisa. […] Gracias a la imaginación se opera cierta idealización del pasado, en el sentido en que el historiador, guiado por sus documentos y su inteligencia, imagina lo que en principio, idealmente, pudo haber pasado”[37]. ¿Cómo distinguir entonces la obra del historiado de la del novelista si e n ambos casos la imaginación creadora determina el relato de los acontecimientos [38] ? Otro tema que había estudiado en mi tesis doctoral y que vuelve a surgir, de manera muy lógica, lo que prueba que estamos en un sistema coherente de pensamiento.

¿UNAS MEMORIAS PARA LA POSTERIDAD?

En resumidas cuentas, estoy de acuerdo con lo que afirma Christian Chelebourg cuando dice que “lo que se prueba en una obra de arte, no es la realidad con la

que nos es transmitida, sino el imaginario que reproduce. La obra de arte es comunicación de un imaginario que se expresa por unas imágenes”[39]. Una obra es una aparición sin precedente y, sin embargo, tiene un precedente y una continuación, un antes y un después. La obra, como la imagen que da a luz, reivindica el estatuto de acontecimiento, como un nacer, algo compartido. La experiencia artística se presenta entonces como una manera de exorcizar un movimiento hacia abajo, la muerte, en una palabra, un anti-destino. Como lo formula André Malraux, “la obra maestra no es totalmente verdad como lo cree el artista: es. Surgió. No terminada, sino nacimiento. Vida frente a la vida, según su propia naturaleza; animada, en el sentido etimológico, por el arroyo del tiempo de los hombres, que la metamorfosea y se nutre de ella”[40].

Hay que reconocer que el conjunto de la obra moixiana es de calidad desigual –¿pero no es lo que pasa con todos los escritores que escribieron mucho?– El peso de la paja, así como algunas de sus novelas catalanas (pienso en El día que murió Marilyn [41]) son obras que desempeñan una función fundamental en la reflexión y en el panorama literario español. Son obras que anticipan las grandes variaciones del inconsciente de un pueblo, de una sociedad. Para Moix, existen las sociedades catalana y española de su época y los movimientos de liberación artística y sexual que las acompañaron. Las Memorias moixianas podrían ser definidas entonces como una caja de resonancia que amplifica los movimientos del alma humana que encuentra su expresión en la escritura de un imaginario personal. Además, si admitimos, como A. Bourguignon, que “los seres de excepción y en particular los genios creadores conservan toda su vida esas cualidades de la infancia que son la curiosidad, la imaginación y la creatividad”[42], Ramón –¿no tendríamos que decir entonces Ramón-Peter Pan?– está muy bien ubicado para figurar entre los primeros de la lista[43].

Como se pudo comprobar a lo largo de este estudio y en particular en estas últimas conclusiones, hablo de “automitificación” y de unas “memorias para la posteridad”, pero siempre presento estas ideas entre puntos de interrogación porque no tenemos que olvidar que una de las características formales que no he estudiado en profundidad es la utilización del humor y de la ironía, de la irrisión, por parte de Moix. Podemos hablar verdaderamente de un proceso de automificación cuando el propio autor se burla muy a menudo de sí mismo, analizándose desde fuera, con la distancia temporal, como para criticarse mejor a sí mismo. El proyecto bien podría ser un intento de mitificación, pero con la certeza de que es imposible, aunque quizás dejarlo creer a su lector y a sí mismo también lo sea. Esta importancia del humor y de ironía en la obra de Terenci

Moix en el proceso de esta seudo-mitificación puede ser el estudio de otro trabajo de investigación.

"De las imágenes en las Memorias de Terenci Moix" es el título que he elegido para este trabajo inédito. Sin embargo, para estar más acorde, por una parte, con las esferas matriciales "antiguas" del imaginario moixiano y, por otra, con el acercamiento metodológico que he adoptado, hubiese sido más inteligente proponer un título en latín, parodiando de este modo a los filósofos clásicos, siguiendo el modelo del De anima de Aristóteles, del De emendatione intellectus de Spinoza o del Commentarii de bello Gallico de Julio César. Por lo tanto, me propongo ahora, a modo de conclusión y de epitafio proponer el título, para este estudio, de: De imaginibus in commentariis Terentii Moixis [44].

Nuevos horizontes de los estudios literarios en el siglo XXI

Manuel Ángel Vázquez Medel

Catedrático. Universidad de Sevilla

Sin duda, el lector [45] avisado habrá apreciado ya en nuestro título un intencional guiño hermenéutico: la palabra horizonte está fuertemente connotada desde que la hermenéutica gadameriana [46] desarrolló la idea de un horizonte comprensivo, así como la de fusión de horizontes, fundamental para nuestra reflexión, ya que la precomprensión de los textos se realiza desde la realidad histórica del individuo, situado en su campo cultural [47] y condicionado por dimensiones materiales y económicas, así como por el capital simbólico y los imaginarios sociales. En cada coyuntura los textos se producen de manera diferente desde la historia efectual de ese momento; por ello, el sentido del texto está referido al contexto del autor, pero también –y en gran medida– a la situación histórica del intérprete.

Nosotros tenemos nuestro propio horizonte comprensivo, interpretativo, vital y experiencial acerca de los estudios literarios, como consecuencia de todos los discursos que nos han precedido, que han entrado en diálogo (o en confrontación) y que hemos activado y hecho pertinentes en nuestras mentes. Como su etimología indica, el horizonte marca el límite de nuestra visión. En nuestros días, insertos en la dinámica de constitución de nuevos paradigmas transmodernos del conocimiento [48] , aceptamos lo limitado de nuestras perspectivas, así como nuestra propia implicación como observadores en lo observado.

Añadiré algo más: tras la innegable utilidad del proceso de compartimentación de los conocimientos de la ciencia moderna, que ha permitido avances desconocidos en los más diversos ámbitos de estudio –y sin renunciar a que ello

tenga que ser así, dadas nuestras esenciales limitaciones– reclamamos ese diálogo fecundo entre las ciencias que ha de llevar –sorteando las imposturas intelectuales denunciadas por Sokal– a una comprensión mucho más dinámica, reticular y plena de lo humano, en relación con el resto del universo del que formamos parte. Compartimos así la idea expuesta –entre otros– por Edgard O. Wilson cuando propugna la necesidad de una consilience, convergencia o unidad del conocimiento [49]. Se trata de superar la división de ciencias humanas, naturales y sociales. Es bueno recordarlo en días de replanteamiento en la transmisión de conocimientos, habilidades y saberes: “Si acabamos renunciando a nuestra naturaleza genética frente al raciocinio ayudado por las máquinas, y si también renunciamos a nuestra ética y nuestro arte y nuestro significado mismo, a cambio de un hábito de divagaciones despreocupadas en nombre del progreso, imaginándonos como dioses y absueltos de nuestra antigua herencia, nos convertiremos en nada”[50].

Los estudios sobre los procesos de la comunicación literaria –considerada en todas sus dimensiones y etapas– han experimentado grandes transformaciones en las últimas décadas. Tras la efervescencia de las poéticas inmanentes, que reclamaban –en el marco del estructuralismo– aproximaciones “intrínsecas” a las obras o textos literarios (estudios sobre la “obra en sí”[51]), diversas llamadas de atención desplazaron el centro de atención hacia los procesos de lectura y recepción.

Así se culminaba el completo movimiento pendular que partía de la constitución de las “modernas” ciencias de la literatura en el positivista e historicista siglo XIX, que había dotado a los estudios literarios de los nuevos instrumentos de las emergentes ciencias del hombre: la sociología, la psicología, la indagación histórica con voluntad de rigor y método (tanto individual –biografía– como social –en muchos casos, de inspiración marxista)…

En sus orígenes “científicos” los estudios literarios atendían a todas las circunstancias de la génesis o producción de las obras literarias, y en su época de esplendor, voluntad de conocimiento quasi mathematico, y fecundas relaciones entre lingüística y literatura, los investigadores se centraban en el “texto en sí”. Luego, en todas las derivas postestructurales se ha puesto el énfasis en el papel del lector y de los contextos de recepción en los complejos procesos de re-producción de significados y sentidos de la obra literaria, al tiempo que se consideraba muy especialmente lo que ahora conocemos como “perspectiva de género”[52].

Bien es cierto que, si somos justos, hemos de reconocer que la buena crítica de raíces decimonónicas (aún vigente en buena parte de los investigadores de historia literaria) nunca fue del todo “extrínseca”, y que iluminó no pocos aspectos de las obras a las que se aplicaban. Como también es cierto que ni en los momentos de mayor rigor del estructuralismo inmanentista dejó de apelarse a los contextos pertinentes que ayudaban a una adecuada comprensión de los textos. Igualmente –y excepto algunas posiciones muy radicales– la crítica deconstructiva de raíz derridiana, la neohermenéutica literaria impulsada por la fenomenología y Gadamer, las diversas poéticas y estéticas de la recepción y otros postestructuralismos nacidos a la sombra de los emergentes estudios culturales nunca olvidaron del todo que el texto es algo que surge en un momento determinado, en una red compleja de condicionamientos e influencias; que se transmite y circula a través de cauces materiales y sociales que constituyen los diversos cánones, y que es recibido con unas claras orientaciones de significados y de sentidos, que finalmente fija el receptor.

Afortunadamente, antes de cruzar esa línea simbólica del cambio de siglo y de milenio, los mejores estudios literarios habían decidido que los diversos métodos no tienen por qué ser excluyentes, que asedios complementarios (¡incluso contradictorios!) iluminan aspectos y dimensiones de la obra literaria, y que tenían poco o ningún sentido las rígidas fronteras y compartimentaciones en los asedios a la literatura (teoría literaria, crítica literaria, historiografía literaria, historia literaria… y todas sus posibles combinaciones: teoría de la historia literaria o historia de la crítica literaria, por ejemplo).

Al tiempo que todo ello sucedía en la instancia metadiscursiva, la creación literaria se ha ido transformando ante nuestros ojos y ha comenzado a adquirir dimensiones epigonales. El espíritu finisecular del XX también proclamaba el fin (o la muerte) del sujeto humano (a la zaga de Foucault), del arte, de la literatura… Incluso de otras formas artísticas como el cine, y es frecuente –cada vez más– hablar de “imagen postcinematográfica”.

Lo cierto es que, si siempre la creación, la circulación y la recepción de la literatura –especialmente en el ámbito euro-occidental– ha estado vinculada a la evolución de otras formas y expresiones artísticas no verbales, todo ello se ha potenciado en el siglo XX y toma perfiles propios en el estudio de las relaciones entre literatura y comunicación [53] (literatura y periodismo, literatura y cine, literatura y publicidad, literatura y nuevas tecnologías).

Aunque vivimos una época de simultaneidades entre diversas fundamentaciones teóricas, métodos y tendencias, en estos años iniciales del siglo XXI los grandes investigadores del hecho literario procuran construir metadiscursos consistentes en sí mismos, pero que no han perdido la voluntad de ser regidos por el discurso-objeto a que se refieren. Discursos críticos (o teóricos, o históricos) que ya no pretenden alcanzar e imponer verdades incuestionables, sino más bien procurar un diálogo fecundo y alcanzar, en todo caso, consensos de validez. Se trata de construir los nuevos estudios literarios en diálogo con las obras objeto de nuestra reflexión, en diálogo con las comunidades que acreditan su competencia en la lectura e interpretación de discursos, pero sobre todo en diálogo con la vida, en constante actualización de la experiencia presente. Sin olvidar que el rigor no tiene por qué estar reñido con la creatividad [54].

Todo ello constituye un cambio de enfoque radical que, precisamente en el momento en que se delimitaban férreamente “áreas de conocimiento”, cuestionaba este imposible centramiento disciplinar y reclamaba los territorios compartidos, la interdisciplinariedad o incluso una transdisciplinariedad en la que los planteamientos de partida renuncian a sus bases fuertes, a favor de nuevas perspectivas, nuevas miradas, nuevos enfoques…

Basta realizar una somera revisión bibliográfica para entender la importancia que en nuestros días tienen los ámbitos compartidos: filosofía y literatura[55]; pintura y literatura[56]; música y literatura[57]; fotografía y literatura[58]; cine y literatura[59]; periodismo y literatura[60]; literatura y nuevas tecnologías…[61]

En la época de los saberes “líquidos”[62], y no de la solidez monolítica anhelada en otros tiempos, hemos de aceptar e impulsar las fluencias e influencias. A nuestro juicio, son –sin excluir otras perspectivas y aportaciones– cuatro las grandes claves para los avances futuros: I. Adoptar la mirada abierta de un nuevo comparatismo literario y cultural, que vaya más allá de las interinfluencias o de las coincidencias; II. Aceptar los instrumentos de la nueva semiótica hermenéutica y transdiscursiva; III. Incorporar a nuestros estudios las sólidas aportaciones de la poética y la estética del imaginario, la mitocrítica y el mitoanálisis; y IV. Integrar dinámicamente estos diferentes asedios, dilucidando sus puntos contradictorios, desde la nueva teoría de los polisistemas[63], aún en constitución. Intentemos aproximarnos a estos cuatro frentes, desarrollando especialmente el primero.

I. HACIA UN NUEVO COMPARATISMO LITERARIO Y CULTURAL

1. De la cicatriz de Ulises al sacrificio de Abraham

La común invocación que, al reflexionar sobre la escritura literaria, hacen Borges[64] y Pessoa –a través de su heterónimo Reis–[65] a Homero no es fortuita ni casual. El convencimiento de que, al menos en nuestro marco cultural, la creación verbal estética debe estar atravesada, transida, por el latido de los grandes creadores se reitera una y otra vez en los más autorizados teóricos y críticos. Es bien sabido que encuentra, por ejemplo, en Harold Bloom, toda la fundamentación de su teoría de la ansiedad o la angustia de las influencias: "Shelley pensó que los poetas de todas las épocas contribuían a la creación de un Gran Poema perpetuamente en formación. Borges observa que los poetas se crean sus propios precursores. Si los poetas muertos, como insistió Eliot, constituyen el progreso en conocimientos de sus sucesores, estos conocimientos sin embargo son la creación de sus sucesores, hecha por los vivos para salir al encuentro de las necesidades de los vivos" [66]. La palabra se teje y se desteje en la lanzadera de la experiencia humana. No se trata sólo de fuentes e influencias, ni siquiera de lo que ahora se denomina siguiendo la sociología de Bourdieu "campo cultural" (un mismo espacio cultural compartido). Se trata de que hay algo de común en todas las fabulaciones humanas. Todas ellas suponen un trasfondo común de deseos y temores, de alegrías y tristezas que se encarnan en mediaciones culturales.

Cuando, en plena II Guerra Mundial, Erich Auerbach escribe en Estambul, casi sin apoyo bibliográfico, su obra monumental Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental [67], una vez más invoca a Homero. "La cicatriz de Ulises" se titula el primer capítulo de su obra ejemplar. En él –detengámonos por un momento– se nos recuerda la escena del canto XIX de la Odisea en la que la nodriza Euriclea reconoce a Ulises por la cicatriz del muslo. Circunstancia que aprovecha Homero para insertar un espléndido flash back sobre las causas de la herida, a la vez que despliega los procedimientos fundamentales de su escritura (¡qué maestría ya, en uno de los textos fundacionales de occidente, en la experiencia del espacio y de la memoria!, ¡qué capacidad para dislocar el tiempo de la fábula del de la historia y el discurso!).

Erich Auerbach describe magistralmente el fragmento, destacando perfiles

insospechados de las estrategias poéticas y narrativas homéricas, acudiendo de inmediato a la correspondencia epistolar entre Goethe y Schiller sobre lo “retardador” de la poesía homérica –a la que consideran a la vez paradigma de toda poesía épica– frente al principio de “tensión” caracterizador de la escritura dramática.

Auerbach va tejiendo así, en su espacio crítico, un verdadero coro de voces, polifónico en sentido bajtiniano, manifestación de puntos de vista diversos que presentan sus propios horizontes, intereses y circunstancias, y a partir de ahí selecciona y privilegia un espacio para la comparación: “La particularidad del estilo homérico –nos dice– se hace aún más clara si se confronta con un texto asimismo épico y antiguo, sacado de otro mundo de formas. Lo voy a intentar con el sacrificio de Isaac, un relato compilado por el llamado Elohista”[68]. Cum-parare, como veremos de inmediato es parar, preparar y contemplar (re-parar) en paralelo dos (o más) realidades distintas para apreciar sus similitudes y diferencias.

Las páginas que siguen, sin duda perfectibles y superables desde el horizonte mismo que establecen, son ejemplares. Auerbach desgrana progresivamente diferencias en los órdenes temático, narrativo, genérico, estilístico... Y al final de este pórtico ejemplar de Mímesis traza toda una teoría mayor sobre los ejes por los que discurre la escritura y las diferentes representaciones de la realidad en el marco cultural de occidente: “Hemos comparado –dice E. Auerbach– los dos textos y, en relación con ellos, los dos estilos que encarnan, a fin de obtener un punto de partida en nuestro estudio de la representación literaria de la realidad en la cultura europea. Ambos estilos nos ofrecen en su oposición tipos básicos: por un lado, descripción perfiladora, iluminación uniforme, ligazón sin lagunas, parlamento desembarazado, primeros planos, univocidad, limitación en cuanto al desarrollo histórico y a lo humanamente problemático; por el otro lado, realce de unas partes y oscurecimiento de otras, falta de conexión, efecto sugestivo de lo tácito, trasfondo, pluralidad de sentidos y necesidad de interpretación, pretensión de universalidad histórica, desarrollo de la representación del devenir histórico y ahondamiento en lo problemático”[69].

La riqueza del planteamiento de Auerbach y la potencia de un análisis comparado capaz de inducir, desde textos concretos, grandes líneas de comprensión de lo literario, parece fuera de toda duda. Difícilmente podríamos reprochar este arranque desde dos textos fundacionales: la Odisea y la Biblia. Una y otra cimentan tradiciones y se encuentran en el trasfondo mismo de la

constitución del pensamiento y la sensibilidad en occidente, si bien su radio de influencia alcanza buena parte del planeta.

Pero, ¿y nuestro propio arranque? ¿por qué estoy dando tanto relieve a una obra –Mímesis– que, por importante que sea, parece estar ya algo lejos de las tendencias actuales del comparatismo literario?

En primer lugar, porque desde el caso concreto, y no desde la especulación vacía, se nos ponen de relieve posibilidades y límites del comparatismo. Comenzando por las cualidades del comparatista: una persona de amplios conocimientos culturales, profundo sentido de la historia cultural y literaria, dominio de varios idiomas, sensibilidad al diálogo intercultural... Un perfil verdaderamente difícil de alcanzar, que pocos investigadores reúnen, pero que se da en casos paradigmáticos como George Steiner o Claudio Guillén, como acertadamente recordaba Darío Villanueva [70]. Se trata, en este caso, de condiciones del investigador que ninguna metodología, por acertada que sea, puede suplir. Una comparación entre realidades diversas resulta tan rica como el trasfondo o campo de conocimientos en que se realiza, y éste sólo puede ser proporcionado por la competencia científica y cultural, así como por la perspicacia y sensibilidad del investigador.

En segundo lugar, además, por los supuestos metodológicos que subyacen a nuestro texto de referencia, que señalan hacia un campo flexible, en el que la capacidad de intérprete (hermenéutica) del comparatista es insustituible, sin que ello signifique la ausencia de método y rigor. Auerbach va más allá de los planteamientos monocausales, ya que entre los textos comparados no cabe postular ningún tipo de relación genética, fuente o influencia, aunque estima los procesos históricos en que se gestan ambos textos, destacando algunas claves analógicas. El suyo es un caso típico de entre los considerados por Schmeling: la aplicación de criterios formales orientados a subrayar convergencias y divergencias entre ambos textos es un caso claro de colaboración entre los enfoques de la teoría literaria y la literatura comparada. Todo ello sin olvidar otras pautas de recepción, comprensión e interpretación de los textos en determinados momentos de la historia (aunque Auerbach se centre, fundamentalmente en el pre-romanticismo y el romanticismo; esto es: en el momento de fundación y legitimación de la conciencia euro-occidental moderna).

En tercer lugar, el caso que comentamos es una prueba palpable de que los

dominios distintos de las ciencias de la literatura no son excluyentes: aquí vemos sucederse momentos de consideración sincrónica y analítica propios de la crítica, consideraciones diacrónicas de la historia literaria y, por supuesto, pautas y claves comparatistas más específicas de la literatura comparada. Todo ello sin que falten sólidos fundamentos de una teoría literaria implícita.

Deberíamos ir más allá. La Literatura Comparada es un espacio de voces múltiples, como quedó dicho más arriba. Podríamos dinamizar ahora la aportación de Auerbah (sin duda perfectible) desde nuestro propio horizonte interpretativo (tan distinto, pese todo al suyo). Desde él se nos revelan los dos textos comparados no sólo como estrategias discursivas distintas que han gravitado (y aún gravitan) sobre nuestro espacio cultural. Y la propia operación comparatista deja la huella del tiempo y las circunstancias, de las tradiciones ideológicas en que se inserta.

¿No es la propia literatura –en todas sus fases: la creación literaria, la transmisión en marcos sociales específicos y su recepción– algo que tiene que ver con una herida humana (y su posible cicatriz), con el reconocimiento, con el viaje iniciático de Ulises hacia Ítaca, hacia una patria ideal, con la búsqueda de la identidad? ¿No es cierto en el fondo, como afirmaba Robert Graves, que sólo hay una historia, la de la Búsqueda? ¿Y no tiene que ver simultáneamente con una ética y una estética del sacrificio y la fidelidad, de la obediencia y la dación, con la gratuidad en los límites de lo incomprensible y el indulto de la palabra?

El viaje de Ulises y el sacrificio de Isaac están en el trasfondo de una estirpe cultural. Reflejan realidades esenciales de lo humano y nos llaman a crear y recrear su realidad desde todos los perfiles y en cada encrucijada del camino. Y han estado y están presentes en el fondo de nuestro imaginario cultural. En un caso, el de Ulises, subrayando el esfuerzo propio aun con el concurso, ayuda (y obstaculización) de los dioses. En el otro, el del Sacrificio de Isaac, revela la fuerza de la confianza, el acatamiento y la entrega a una divinidad absolutamente trascendente, por encima de toda lógica [71].

Ahora podemos avanzar algo más en nuestra especulación, porque hemos fijado un espejo, o un espacio habitado por espejos en el que poder contemplarnos. Necesitamos, también, la lámpara.

A fin de trazar un recorrido que nos permita fijar los principales problemas y perspectivas del comparatismo literario en la actualidad, comenzaremos

haciendo una referencia al comparatismo como fundamento epistemológico, como modo de conocimiento y de sentimiento; pasaremos a contrastar las diferencias de contexto entre los momentos fundacionales del comparatismo en la modernidad y nuestra situación actual en esta crisis de la modernidad y del fundamento, a la vez que de emergencia de una civilización multicultural, transnacional y planetaria; finalmente, y ya pasando a nuestra siguiente etapa, con las herramientas que nos proporciona una semiótica hermenéutica y transdiscursiva o de la transcendencia discursiva, procuraremos esbozar algunas de las grandes tareas del comparatismo en la actualidad, sin obviar otras posibles orientaciones e inquietudes. Entre nuestros retos, fundamentalmente dos: incorporar en nuestro campo escópico (en el espacio cubierto por nuestra mirada crítica) creaciones literarias ajenas a nuestro marco occidental, desde una actitud no etnocéntrica, y abrir nuestra actividad a la comparación de los procesos de comunicación literaria con otras realidades artísticas no verbales y con otros procesos comunicacionales. Sin olvidar nunca la imprescindible perspectiva de género.

2. El comparatismo como clave epistemológica

Comparar es nuestro modo fundamental de pensamiento (y de sentimiento). Sólo cuando apreciamos aquello que diferencia dos o más realidades sobre el fondo de una base común podemos distinguirlas (o apreciar que pertenecen a una misma clase o grupo). Podemos establecer opciones (separar), articular sistemas valorativos (preferir), comprender (al reparar en algo), pensar (pesar, sopesar colocando en los brazos de una balanza objetos diferentes)... Se trata, en suma, de afrontar el gran problema de la vida y del pensamiento: el problema de la identidad y de la diferencia; el problema de la unicidad y de la pluralidad... Y apreciar los complejos nexos existentes entre los diferentes seres, productos y realidades.

Entre lo uno y lo diverso, tituló muy acertadamente Claudio Guillén su Introducción a la Literatura Comparada. En ella, desde sus páginas iniciales, afrontamos el problema de la unicidad y de la escisión, de la pluralidad del universo. Una unidad que no sólo cuestiona un creador como Borges ("Cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esta

ambiciosa palabra"), sino un científico como el Nobel Ilya Prigogine ("en el momento en que nos encontramos, no estoy en condiciones de decirle si la noción de universo tiene todavía sentido").

Lo único cierto es que apreciamos un mundo de pluralidades, pero que ese mundo es también una construcción social e individual a la vez. En la crisis de la modernidad todo se ha escindido aún más: no sólo poblamos un mundo de seres y objetos plurales y distintos; comenzamos a intuir que, en el universo de lo humano, existen muchos mundos, tanto reales como posibles. La aspiración a una unidad final, hoy curiosamente reforzada por la nueva física, no puede ser abordada del mismo modo que en el marco del romanticismo: "Llegados a la época moderna –nos dice C. Guillén– no sólo la unidad de la literatura nacional –que sirvió primero de sustituto y refugio– es una engañifa. Hoy es irreductible la literatura a una tradición única, accesible tan tranquilamente al talento individual, como suponía T.S. Eliot. Es irreductible la historia literaria –al igual que las demás historias– a una sola teoría totalizadora. Es irreductible la literatura a lo percibido por el lector que se ciñe al análisis o la descomposición de unos pocos textos solitarios. No se rinde la literatura a la angosta mirada del crítico monometódico; ni a la del perito en una sola época, un solo género. Es irreductible la literatura a lo que producen y enseñan un puñado de países del Oeste de Europa y de América. No puede tampoco reducirse a aquello que cierto momento y gusto tienen por literario y por no literario" [72].

Cierto. Pero esta irreductibilidad de la literatura sólo puede servirnos de instrumento de conciencia, a la vez que de incentivo y acicate. Por un lado, debemos recordar que la literatura nunca se nos entrega entera, que siempre hay algo en ella que no se pliega a nuestra comprensión (y en lo que, en todo caso, nos podemos implicar pero no podemos explicar). Es evidente que cada uno de nosotros, desde la limitación de nuestro horizonte cultural y comprensivo sólo podemos acceder a simplificaciones, a reducciones de lo literario (como de lo real, en suma). Conviene tenerlo en cuenta. Y, como reto, intentar ampliar los límites de ese horizonte que sabemos muy bien desde Wittgenstein que son los límites de nuestro mundo (no del mundo). Esto es: de la realidad construida en el lenguaje por nuestra sociedad, y presente en nuestra mente más que de lo real inaccesible.

Pero la conciencia de nuestra debilidad (en la línea más rigurosa de la pragmática hermenéutica de Richard Rorty y del pensiero debole de Vattimo y otros) no puede ser paralizante. Sabemos que nuestra mente es limitada, pero que

sólo desde esa limitación es mente y puede articular procesos comprensivos. Y esos procesos comprensivos son siempre comparativos (y, por tanto, relativos: esto es, fundadores de relaciones, en un horizonte de relatividad y no de relativismo). Sabemos que nuestras comparaciones dependen de nuestros puntos de vista, de nuestros conocimientos y de nuestros intereses. Pero no puede ser de otra manera. Se nos insta a dar razón de lo que vemos, de lo que apreciamos. Y procuramos que mantenga, en relación con el objeto, un principio de corección.

‘Comparar’ es palabra que procede de la raíz indoeuropea per(d)-1, “producir, procurar”: parar, orig. ‘preparar, disponer de’> ‘poner en tal o cual estado o posición’ > ‘situar’> ‘colocarse’> ‘detenerse’> ‘ir a dar en un lugar, tener allí posada’> ‘parar(se)’. Comparte, pues, raíz con otras palabras que nos ayudan a comprender la profundidad de su significado: amparar (< *anteparare: prevenir de antemano, disponer un parapeto delante de algo), separar, reparar, preparar, disparar... Por supuesto con 'comprar'... Incluso con 'emperador' y, con sufijo *par-yo-, con pario (parir, pariente...)

El comparatismo, como fundamentación metodológica, pertenece a todas las ciencias [73]. Además, funciona tanto en el nivel teórico como en el experimental. Incluso la psicología perceptiva nos dice que los datos del mundo objetual externo que llegan a nosotros a través de los sentidos no llegan a convertirse en objetos de conocimiento hasta tanto no han sido contrastados (comparados) con un complejo repertorio que tenemos almacenado en nuestra mente. No puedo ni siquiera ‘ver’ nada en su mismidad, en su singularidad, en su irrepetibilidad. Lo veo desde los moldes, las formas, los repertorios, que tengo previamente almacenados en mi cerebro, que funcionan como categorías, formantes a priori de mi entendimiento, condiciones de mi precomprensión.

En el marco de la reflexión literaria, el comparatismo ocupa un lugar central, por más que su desarrollo sistemático sea relativamente reciente (algo más de un siglo), e incluso la constitución de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC/ICLA) date de 1954 en Oxford, y su primer Congreso se celebrara en Venecia en 1955 [74].

George Steiner nos recuerda: “Todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo. El conocimiento es reconocimiento, bien en el sentido platónico –que remite al recuerdo de verdades primigenias–, bien en sentido psicológico. Queremos entender, ‘situar’ el objeto ante nosotros –el texto, el cuadro, la sonata–

otorgándole el contexto inteligible e informativo de la experiencia previa relacionada con el mismo. Intuitivamente, buscamos la analogía y el precedente, los rasgos de una familia (de ahí, 'familiar') que relacionan la obra que es nueva para nosotros con un contexto reconocible. En el caso de la innovación radical, de la estructura poética, representativa o musical que nos sorprende por carecer de alguna manera de precedentes, el proceso de respuesta es un complejo movimiento encaminado a incorporar lo nuevo a lo ya conocido. Incluso la originalidad extrema comienza, a medida que entablamos un diálogo interrogativo con ella, por hablar de los orígenes” [75].

La “Literatura Comparada” es una parte fundamental de las Ciencias de la Literatura, que tienen en común su objeto material (el conjunto de discursos considerados como literarios), si bien difieren en su objeto formal (o punto de vista desde el que se aproximan a su objeto): la crítica literaria utiliza criterios sincrónicos y analíticos; la historia literaria, diacrónicos; la teoría literaria, abstractos o de carácter general; la “Literatura Comparada”, específicamente comparativos, sin por ello prescindir de los instrumentos que le proporcionan los otros ámbitos del saber literario. En ocasiones se tratará de un problema de énfasis más que de especificidad, pues los estudios comparados de literatura no son los únicos en utilizar pautas comparatistas (que también están presentes en los estudios de literaturas nacionales), ni son éstas –como ha quedado dicho– las únicas presentes.

A pesar de su corta existencia, la Literatura Comparada ha experimentado varias crisis, y desde luego, exige –como vimos antes– un conjunto de conocimientos verdaderamente amplios a quienes desean ejercitarse en su práctica: dominio de idiomas, de historia general y de cultura, de teoría general de la significación, de otros códigos y sistemas de comunicación no verbales... En una fase de la historia de la humanidad en la que estudios recientes afirman la duplicación cuantitativa de la información cada cinco años, el perfil del perfecto comparatista se nos escapa. Por ello, su actitud abierta y su amplitud intelectual son en nuestros días tan importantes como su formación. En su insaciable curiosidad, el comparatista es, como nos dice Claudio Guillén, “quien se atreve a molestar, no pocas sino muchas veces a los amigos y colegas”[76]. Esto es: quien constantemente amplía su competencia cultural para apreciar perfiles y dimensiones que de otro modo podrían pasar inadvertidas.

Además, no podemos detenernos sólo en la importantísima tarea del comparatismo entre textos literarios de distintos tiempos y lugares, a través de

procesos de transcodificación homogénea (o traducción), pautas tematológicas, genéricas, estilísticas, etc... sino que debemos situar en el centro de nuestras consideraciones esas sutiles relaciones entre la creación literaria y otros productos no literarios (que cuando se relacionan entre sí genéticamente implican una transcodificación heterogénea), de entre las que las relaciones entre cine y literatura (por su importancia en nuestros días) deben ocuparnos especialmente, sin olvidar las conexiones entre creación literaria y artes plásticas, música, pensamiento, etc.

Un desarrollo sistemático de las categorías modificativas aristotélicas (adición, supresión, inmutación, transmutación), sobre el fundamento de una base común, nos irá adiestrando para avanzar en el mejor conocimiento de estas complejas relaciones entre productos culturales. El comparatismo, al situar dos o más discursos (al modo de figuras) sobre el fondo común en el que resaltan similitudes y diferencias, opera a través de dos estrategias básicas: o bien la utilización de lo común en beneficio de la diferencia, o bien la apreciación, por encima de matices o rasgos diferenciales de aquello que tienen en común las realidades comparadas.

La experiencia de muchos años de trabajo compartido en el Seminario de Doctorado “Tendencias y métodos del comparatismo literario y cultural” me ha desvelado la importancia fundamental del conocimiento abierto y solidario, del papel activo que el comparatista debe adoptar, del aprendizaje por inferencia e inducción, partiendo de casos concretos que inmediatamente despiertan otras asociaciones… Y me consta la fascinación que se experimenta cuando se permite personalizar el objeto de nuestra indagación, adaptar la investigación a nuestros intereses vitales, a nuestra sensibilidad, utilizando los métodos más diversos, y haciendo gala de una gran creatividad. Y, en efecto, con los correctivos necesarios, este trabajo que parte de discursos concretos (sean verbales, pictóricos, fotográficos, cinematográficos…) y es capaz de relacionarlos bien sea por conexiones genéticas, bien por trasfondos comunes más basados en las estructuras antropológicas de los imaginarios humanos, bien por otros tipos de nexos (incluso los que, con razón o sin ella, se establecen al vincular unos y otros discursos). Siempre hay un gran enriquecimiento, al tiempo que se ensancha nuestra propia competencia cultural y se afinan nuestros criterios. Recuerdo casos de extraordinaria agudeza: el seguimiento del mito de Antinoo, desde sus raíces históricas, a las dos extraordinarias interpretaciones de Pessoa y Margueritte Yourcenar; o la original revisión del relato ovidiano de Apolo y Dafne, como mito para la “crisálida” de Lolita, en Nabokov y en el film

de Kubrick… Hasta el provocativo contrapunto entre la construcción de la subjetividad en el autorretrato de Durero y la destrucción de la subjetividad en una canción del desaparecido grupo 091…

Vayamos ahora, sin abandonar nuestro hilo conductor, a la segunda clave.

II. LA NUEVA SEMIÓTICA HERMENÉUTICA Y TRANDISCURSIVA COMO CAMPO UNIFICADO PARA EL ESTUDIO DE LA CULTURA Y DE LA COMUNICACIÓN LITERARIA

La semiótica transdiscursiva nos puede proporcionar ciertas claves teóricas desde las que toda comprensión de un producto cultural se nos revelará como una peculiar forma de comparatismo (y de puesta en valor), al tiempo que pone a nuestra disposición muy precisos instrumentos de análisis.

En efecto, frente a la fecunda –pero muy limitada y estática– semiótica estructural y textual de la inmanencia, proponemos el desarrollo de una dinámica semiótica sistémica e interpretativa (hermenéutica) de la transcendencia discursiva. Es el marco más adecuado para la comprensión de las sociedades y los productos simbólicos complejos, unidos por nexos múltiples en redes culturales.

Coincidimos en este sentido con la propuesta de semiótica crítica de González de Ávila y con las exigencias que plantea en estos momentos: “la superación definitiva del principio de inmanencia, la inscripción del sentido en el cuerpo del sujeto humano, la enunciación como piedra angular del discurso y la existencia de enunciaciones colectivas o apersonales, la inserción de la semiótica dentro del paradigma cognitivo, la relación entre cognición y acción, la reformulación del modelo de la comunicación y del control en la semiosfera, la polifonía o monofonía del discurso social, la universalidad de los mecanismos semióticos y, por último, la ontología –hoy muchas veces percibida como biológico-cognitiva– del sentido” [77].

La interdiscursividad o, mejor, la transdiscursividad –si consideramos aquélla una de las posibilidades de ésta– no remite a un hecho aislado o que afecte en exclusiva a la relación entre algunos discursos[78] (o textos). Esto es: no se trata

de que, por ejemplo, descubramos en unos discursos sí y en otros no la huella de otros que lo hacen posible. Por el contrario, todo discurso, por su propia naturaleza, está abierto y remite a otros: unos previstos desde la productividad emisora, otros convocados en el complejo proceso de la circulación social y otros, finalmente, postulados (acertadamente o no, que esa es otra cuestión) por esa re-productividad receptora sin la cual el texto no existe como contenido de conciencia (único estatuto gnoseológica y humanamente posible de un texto).

Ni siquiera estamos hablando, con una nueva y ociosa terminología remozada, de la tradicional perspectiva de las fuentes e influencias que, con todo, supone un importante antecedente para la elaboración y desarrollo de las nuevas teorías transdiscursivas y, en general, del comparatismo literario y cultural... Pero que –como veremos más adelante– carece de instrumentos operativos y formales de identificación de procesos transdiscursivos en el flujo de la cultura.

Todo texto –y habrá que recordar más adelante nuestra teoría extendida del texto, como una parte esencial del fluir discursivo– se constituye en una retícula de encrucijadas, y es captado y significa no por su inmanencia, sino precisamente por todo aquello que lo transciende: desde el código verbal, audiovisual, etc. en que queda cristalizado, hasta las determinaciones genéricas que nos permiten adoptar, en relación con él, unas determinadas actitudes y unas concretas expectativas. A partir de ahí, toda realidad se constituye en un anclaje con otros textos de la cultura, en relación con los cuales debe ser definida y comprendida. Y hemos de dejar aquí simplemente mencionado el grave problema acerca de la capacidad de referencia de los textos a algo externo a otros textos: ¿es posible que la referencia nos lleve más allá de esa pared en la que se establece la ósmosis entre textos (que someten, a través de codificaciones, el principio de entropía) y el caos pre-gnoseológico que para nosotros se da en la fluencia de lo real?

Si ello ha sido y es así desde siempre, la conciencia del fenómeno (la transdiscursividad y la incognoscibilidad radical de lo real en sí) y su explícita “rentabilización” artística surgen en la culminación y en la crisis misma de la modernidad, de tal manera que nuestro siglo se caracteriza (aplicando los tipos básicos de transtextualidad establecidos por Genette[79]):

a) En lo que se refiere a los fenómenos propiamente intertextuales [80]. por una potenciación de otros textos en cada texto artístico, a modo de guiño al lector y a la vez como recurso de ensanchamiento significativo e incluso de filiación y

legitimidad discursivas; el dialogismo –con todo lo que implica de afirmación de posiciones que interactúan y de conflicto– se ha potenciado en nuestra época desatando eso que Vattimo llama “el conflicto de las interpretaciones”.

b) En lo relativo a las marcas paratextuales, nos situamos ante un desarrollo realmente inusitado y hasta desconocido con anterioridad de marcas paratextuales. Se trata de elementos esenciales para conseguir la regulación pragmática de relación texto/objeto-consumidor, en una sociedad en la que el intercambio comunicativo textual ha quedado inserto en la propia estructura de la sociedad de masas y de la comunicación generalizada, del consumo y de la economía libre de mercado; esta potenciación del paratexto llega en ocasiones a la inversión o a la conversión del paratexto en texto central y nuclear. Estas dinámicas forman parte de los simulacros, analizados por Baudrillard, y de la espectacularización de la sociedad que denunciara Guy Debord.

c) La relación crítica que se entabla desde la metatextualidad adquiere a lo largo del siglo XX –el siglo "crítico"– un lugar de primer orden, hasta el punto de condicionar los contenidos significativos de los textos en la praxis receptiva y de regular, más que nunca, a pesar de que pudiera parecer lo contrario, las propias reglas de escritura. Es difícil que en nuestros días un discurso pueda existir sin sus instancias metadiscursivas, que en muchas ocasiones llegan a suplantarlo.

d) La architextualidad opera una notable transformación que ha de responder al fenómeno del derrumbe genérico, de la hibridación, la emergencia de nuevos moldes canalizadores de la expresión no sólo verbal, sino sobre todo audiovisual. Por último:

e) La hipertextualidad pasa a ser el lugar privilegiado de la nueva inventio y de la sobredeterminación de la dispositio en el momento actual. Relativamente agotados los moldes y soportes de escritura, la necesidad de escribir sobre otros textos previos, de realizar esos “palimpsestos” de que habla Genette, es a veces la única posibilidad de una creatividad y una intelección cada vez más difíciles en una sociedad opaca de la repetición como la nuestra.

Pese a haberse constituido ya en un lugar común y, por tanto, parcialmente vaciado de significado, tanto por exceso como por defecto, es el corpus teórico de Mijail Bajtín[81] el punto de partida inexcusable para cualquier teoría rigurosa del dinamismo transdiscursivo, del diálogo al que por su propia naturaleza están abocados todos los textos e incluso la propia realidad personal

que los produce y/o los recibe (a su vez susceptible de ser considerada como texto), orientada hacia el otro en un incesante proceso proyectivo que nos constituye. Se trata, pues, no tanto de una referencia explícita y terminológica a los espacios intertextuales –intertextualidad no aparece en Bajtín, aunque sí dialogismo (dialogisatsya) e interacción verbal, "pluridiscursividad" o "heterología" (raznorechie), "heterofonía" (raznogolosie)– sino más bien un marco teórico profundo, en el que cada texto queda inserto en un diálogo social constante y jamás resuelto, no sólo en su proceso creativo sino, y sobre todo, en su proceso receptivo. Y con claras implicaciones ideológicas y políticas que no pueden ignorarse en un estudio riguroso de los discursos literarios y culturales.

Por ello, las aportaciones del semiólogo ruso fueron recibidas en Occidente –así lo señalan Greimas-Courtés– como un recambio metodológico a la teoría de las "influencias" y, por tanto, como activadoras del comparatismo literario y cultural. Claudio Guillén reconoce que "para los comparatistas el concepto de intertextualidad, desarrollado de unos quince años a esta parte, es especialmente beneficioso. He aquí, por fin un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo" [82], especialmente el mismo constituyente de la vieja idea de influencia: la superposición de lo biográfico y de lo textual. Sin embargo, "la imprecisión de este concepto dio lugar a extrapolaciones diversas que iban, desde el descubrimiento de una intertextualidad dentro de un mismo texto (por las transformaciones de contenido que allí se producen), hasta revestir con un vocabulario renovado las viejas "influencias" (en el estudio, por ejemplo, de las citas, con o sin comillas)"[83].

Nuestro enfoque, que sitúa el comparatismo como realidad sustantiva, si bien radicalmente cualificada por la referencia literaria y cultural, pretende superar los estudios de Literatura Comparada de naturaleza intracultural (esto es: dentro de un mismo espacio civilizador, aunque con especificidades idiomáticas y nacionales) en dos dimensiones fundamentales:

A) Al abrirnos a una dimensión verdaderamente intercultural (esto es, de culturas que funcionan de manera totalmente distinta a las pautas comunes de la cultura occidental euro-norteamericana) procuramos superar un concepto inadmisible de etnocentrismo en dos direcciones: 1) Prestando la atención que requieren otros conjuntos culturales (asiáticos o africanos, por ejemplo) que nos obligan a replantear nuestros métodos y pautas de comparación; 2) Recuperando las manifestaciones culturales más o menos marginales dentro del propio ámbito

occidental (literatura femenina, popular, etc.). Sin embargo, habremos de reconocer que nuestro horizonte interpretativo, por amplio que sea, siempre estará limitado y que las nuevas formas de diseminación étnica también encierran, a su manera, una suerte de etnocentrismo, aunque sea sincrético y abierto. También en los desarrollos metodológicos podemos contribuir al diálogo y entendimiento de culturas y civilizaciones, subrayando aquellos puntos de contacto que se hayan podido revelar fecundos en el contacto entre distintos sistemas de vida y de creencia: podríamos mencionar, como ejemplo, la influencia del sufismo en el desarrollo de la mística cristiana, especialmente en Juan de la Cruz; las reverberaciones de lo oriental y asiático en autores como Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz, o las ricas lecturas de Shakespeare del cine de Akira Kurosawa.

B) Al situar nuestros términos de comparación no exclusivamente entre obras de creación verbal estética, sino también entre obras estéticas no verbales, verbales no estéticas o no-verbales no-estéticas nos obligamos a revisar profundamente las bases del comparatismo literario. Reabrimos así, una vez más, los debates sobre la naturaleza, posible unidad, pluralidad y límites de las artes que tan presentes estuvieron en las querellas entre antiguos y modernos. Pero entramos en un terreno peligroso en el que, a los requerimientos ya verdaderamente difíciles del buen comparatista literario añadimos la necesidad de otros conocimientos igualmente específicos de esos términos de nuestra comparación. En cualquier caso, resulta innegable que la creación literaria no sólo se ha visto enriquecida y fecundada por influencias y relaciones en su propio ámbito verbal y estético: entender adecuadamente la literatura significa captar todos los nexos que la constituyen en su propio campo histórico y cultural: en sus relaciones con la música, con otras artes plásticas, con el cine y otras manifestaciones comunicacionales…

El ejercicio del comparatismo es hoy más necesario que nunca, pero también más difícil que nunca. Más necesario, porque los mundos que habitamos y desde los que actuamos se nos han vuelto de una complejidad tal, que este esfuerzo hiperinformativo amenaza por devolver al caos nuestras configuraciones culturales. Sólo reparando y comparando mantendremos ciertos fundamentos de identidad (siempre dinámica y abierta) desde los que puede hablar la diferencia. Pues la diferencia en estado puro aboca innegablemente a la destrucción[84].

La práctica comparatista de textos literarios supone fundamentos ideológicos que es conveniente, en la medida de lo posible, explicitar. Puede rescatar el

espíritu unificador de Goethe, o ser instrumento prioritario de afirmación de peculiaridades. Puede ser puesta al servicio del descubrimiento –siempre problemático y conflictivo– de las grandes construcciones del espíritu, o neutralizar toda cualquier diferencia atribuyéndola a la red de intereses que se ponen en juego. Ambas posibilidades encierran algo de verdad. Pero, frente a la excesiva especulación, que nos puede dejar tan paralizados como el asno de Buridán, sólo cabe atenerse a la respuesta concreta del desarrollo estético en el tiempo. Afortunadamente, el arte, el verdadero arte, jamás ha quedado recluido en los recintos, en las fronteras de ningún corsé. Siempre ha entablado un diálogo fecundo (y problemático) con otras expresiones de otras culturas. También aquí sería bueno recordar una expresión que define bien los márgenes de toda cultura que se precie: cultura con raíces, cultura sin fronteras. Y en la que también las raíces han sido regadas y alimentadas por veneros que no se han detenido ante estériles distinciones humanas. No se trata, pues, de opciones alternativas. Henry Remak afirma en el Prefacio a la Histoire comparée de la Asociación Internacional de Literatura Comparada: “las historias literarias propias de los pueblos, de las naciones o de las lenguas se han de completar con investigaciones tendentes a ordenar los fenómenos relacionados entre sí comparables dentro de una perspectiva internacional”[85].

Los instrumentos forjados en el pasado por los estudios comparados de literatura siguen conservado una gran vigencia. Sin embargo, el contexto en el que se aplican –esta época nuestra de cuestionamiento y superación de la modernidad– se ha transformado profundamente. Los estudios comparados de la literatura no han podido sustraerse a los grandes cuestionamientos de las poéticas formalistas y estructurales del presente siglo: desde la neohermenéutica y la teoría de la recepción literaria (que deben activar otros comparatismos distintos a los de la producción literaria) hasta la crítica deconstructiva, la pragmática de la comunicación literaria o la teoría empírica de la literatura... El problema del comparatismo está más vivo que nunca. Y son extraordinarias las posibilidades que ofrece una nueva semiótica dinámica, hermenéutica, pragmática, del complejo proceso de las interacciones transdiscursivas, atenta a la articulación cambiante de los significados, y abierta a las expresiones de sentido. Una semiótica entendida como saber para la vida.

III. APORTACIONES DE LA POÉTICA Y LA ESTÉTICA DEL IMAGINARIO, LA MITOCRÍTICA Y EL MITOANÁLISIS

Hablemos de lo que hablemos, inevitablemente desembocamos en ese eje vida-muerte que, a decir de Greimas, constituye la raíz misma de creación de significado en la existencia humana: “Vida es el término positivo de la categoría semántica vida/muerte que proponemos considerar como hipotética-universal, por estimar que puede suministrar una primera articulación del universo semántico individual (correspondiente a la categoría cultura/natura del universo semántico social). En este sentido, vida/muerte, cuyo eje semántico puede denominarse ‘existencia’, es considerada como una estructura elemental temática”.

Desde nuestro mundo de vida (Lebenswelt) nos desplegamos en la existencia poniendo en juegos dinámicas complejas de significación que se encaran en soportes y lenguajes distintos. Sin embargo, indefectiblemente, a todos ellos subyace un conjunto mínimo pero decisivo de pulsiones humanas, de deseos y de temores.

Tras algunos momentos de recelo, hoy podemos leer las aportaciones de la Gnosis de Eranos y de Gilbert Durand de una manera abierta y creativa, nada doctrinal y que puede ser dinamizada por las líneas planteadas anteriormente. En la obra clásica Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Durand cuestionó un estructuralismo muy estático y –desde una amplia y documentada perspectiva de conocimientos de manifestaciones culturales muy diversas– ofreció algunas claves que aparecen como constantes en todos los tiempos y lugares (si bien encarnadas en sistemas expresivos distintos). Su acierto fue partir de la propia realidad biológica del ser humano y de su sometimiento al ritmo circadiano del día y la noche, de las secuencias luz/oscuridad, de las dinámicas conjuntivas y disyuntivas, para trazar todo un mapa (con el que ya se puede estar más o menos de acuerdo) de los sistemas simbólicos.

En nuestra Teoría del emplazamiento[86] hemos ofrecido una visión compleja de lo humano, como realidad emplazada material y biológica, pero a la vez simbólicamente. Desde ahí se traza esa doble coordenada “voluntad de vida”/“voluntad de sentido” que encontramos en todas las manifestaciones culturales: “Conviene señalar, operativamente, tres niveles del discurso: el discurso de la materia y de las energías que forman parte del Universo al que pertenecemos (y de nosotros mismos), que podríamos llamar nivel objetivo del discurso, porque es un discurrir que se pone delante (ob-) de los diferentes sujetos, y que admite

diferentes captaciones y representaciones. Precisamente, en correlato al discurrir de lo objetivo, está el discurrir de lo subjetivo, el discurrir en la mente: la representación en nosotros de lo que discurre “ahí”; finalmente, podemos intentar re-producir un simulacro, una re-presentación de ese discurrir objetivo (captado subjetivamente) en los discursos inter-subjetivos que nos permiten los diferentes códigos y sistemas de comunicación. Los discursos intersubjetivos están fundados en la comunidad y a la vez ratifican o debilitan los mecanismos de interacción comunitaria”[87].

Las comunidades, redes de interacción comunicativa, como afirma Niklas Luhman, establecen, custodian y transforman los “depósitos de sentido” (Berger-Luckman) fundados en mitos y expresados en ritos.

La nueva mitocrítica y los nuevos instrumentos del mitoanálisis[88] ofrecen claves esenciales para el análisis de los discursos literarios y culturales.

De manera sintética afirmábamos en nuestro prólogo “El poder del mito/ El mito del poder”: “El mito, como relato de fundación, que se sitúa arquetípicamente en un espacio y un tiempo fuera del espacio y del tiempo, actúa por su propia fuerza, una vez que ha sido aceptado, en todo espacio y en todo tiempo. Su función legitimadora permite soportar la existencia en el lugar que nos ha sido asignado y, con ello, reduce sustancialmente la confrontación. Porque el mito introduce orden donde previamente no existía; tiene una básica función organizadora, sin la que no es posible la creación de ese espacio público al que llamamos polis. Pero el mito –también– es mucho más que todo eso... ¿O sólo cumple una función legitimadora y alienante? Sin duda no. El mito contribuye a la catarsis, a la canalización de nuestras pasiones. Su fuerza está en el relato mismo. Sólo cuando lo que es relativo (también de 'relato') se absolutiza, el mito entra en el territorio de la ideología y de la alienación: de su utilización política”[89].

Por todo ello, en esa indagación abierta que interroga los discursos literarios en su vasta red de interrelaciones culturales, desde las operativas metodologías del nuevo comparatismo y la nueva semiótica, no pueden estar ausentes los enfoques de la mitocrítica y del mitoanálisis. Así lo han entendido Jorge David Fernández y Antonio Pineda al estudiar el mito de Dioniso en la publicidad: “los mitos constituyen un lenguaje universal, aunque se plasme en símbolos o historias muy concretas, el lenguaje a través del cual el hombre intentó, por primera vez, responder las grandes preguntas que luego serían objeto de la filosofía: quiénes

somos, cómo se originaron todas las cosas, quién gobierna el cosmos, cuál es nuestro lugar en el universo”[90].

IV. LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS COMO LUGAR DE ENCUENTRO

Estamos de acuerdo con J. Weisgerber cuando afirma: “La noción de “polisistema” que propone Itamar Even-Zohar resume felizmente las teorías de todo tipo que se han sucedido desde la segunda guerra mundial para definir la literatura. Ésta sería, grosso modo, un conjunto polimorfo, formado por sistemas vinculados y coordinados para construir una unidad compleja y variable. Si bien de esta manera se entrevé la unidad del corpus literario, ésta no deja de ser ideal, ya que hay que saber mejor cómo se articulan todos estos sistemas. Paralelamente, no siempre se sabe tampoco cómo armonizar los instrumentos que permiten la captación de estos sistemas. En ambos casos estamos obligados a contentarnos –provisionalmente– con soluciones parciales en relación con cada una de las búsquedas. Así pues, nuestros estudios siguen siendo multidisciplinarios”[91].

En efecto, y sin que podamos ahora entrar en detalles, la nueva y dinámica consideración sistémica de la cultura lleva a cambiar el objeto mismo de los estudios literarios, ahora comprendido en la compleja red de relaciones en que se inserta: “El estudio empírico de los fenómenos sociales y culturales debe realizarse a través de tendencias, es decir, remitiéndolos a normas intersubjetivas. Así lo concibe la Teoría de los Polisistemas. La búsqueda de normas, de las pautas y leyes que determinan los fenómenos, en nuestro caso literarios, se convierte por tanto en la primera y principal tarea del investigador”[92].

Aunque sé que es una opción entre otras, los estudios literarios y culturales que aquí se propone debe estar al servicio de la memoria histórica, pero también de nuestra mejor comprensión del presente y de una eficaz y a la vez estética planificación del futuro. Es un poderoso instrumento para descubrir, sin obviar ni despreciar las diferencias, que lo que nos une, que lo fundamental humano, es mucho más de lo que nos separa.

Al final, todos nos preguntaremos como el personaje de Borges: ¿Es posible que

yo, súbdito de Yacub El-Mansur, muera como debieron morir las rosas y Aristóteles? Y entenderemos la importancia de La lección de Sherezade [93]: hemos de contar, hemos de narrar, para dilatar cada día de vida, para ganarnos el derecho a la existencia.

LITERATURA

Espacios literarios. Fronteras.

Gringo viejo y José Trigo

María Elena Barroso Villar

Universidad de Sevilla

I. EMERGENCIA ACTUAL DEL ESPACIO

Desde la segunda mitad del siglo XX la teoría y la crítica literarias subrayan la importancia del espacio, cuyo estudio venía siendo tan relegado tradicionalmente por ellas, en sus implicaciones con el tiempo. Claro es, para que se percatasen de esa imbricación, otros campos del conocimiento, en especial la filosofía y la física, hubieron de proclamarla antes, pues, como se sabe, esta última había formulado concepciones que los vinculan, siendo acaso la más conocida la teoría de Einstein sobre la relatividad generalizada, que sella lazos entre espacio, tiempo, materia, gravitación y campo magnético.

Pero procede subrayar que la actual reivindicación del espacio por los estudios literarios se teje asimismo en la trayectoria evolutiva del pensamiento sobre los procesos históricos y sociales, a su vez tejidos en los físicos y en los filosóficos. Lo ilustraremos recordando nada más, como muestra, algunos jalones señeros.

En modo alguno resulta llamativo que suela considerarse a Walter Benjamin un claro precursor de la emergencia actual del espacio, dado que, ya en las primeras décadas del siglo XX, advirtió sobre la necesidad de que se abandonase la narración como modo preferente para relatar historias y se diese más cabida, para ese propósito, a otras fórmulas que entrañaran una contextualización también espacial, no solo temporal, del sujeto histórico. Cierto que Benjamin todavía focaliza la narración bajo una óptica dominantemente temporal, pero quiso dar fin a un entendimiento de la historia como la “transmisora privilegiada

del significado" y, simultáneamente, al del espacio como mera circunstancia de lugar, marco neutro para unas acciones y acontecimientos, no como elemento de importancia asimismo constitutiva "de los procesos socioculturales". El espacio deja de ser un "dato natural" para entenderse como un resultado de procesos sociales. Lo expresa así Daniel Innerarity:

Los hombres no solo hacen su historia, sino también su propia geografía […]; dan al espacio un sentido. El espacio no es el receptáculo de nuestras acciones, sino lo que surge entre nosotros mediante nuestra acción, de modo que cada sociedad produce su propio tipo de espacio. Más que actuar en un espacio, los actores crean y desarrollan un espacio cuando actúan, en virtud del propio movimiento […]; los espacios no preceden a las acciones, más bien al contrario [94].

Y es que aquella atención dominante a la dimensión temporal se conecta con el eurocentrismo como eje de los enfoques históricos, lo que moduló, por ejemplo, la visión del "otro" tras el descubrimiento y ulterior conquista de América, considerándolo en un estadio anterior a la cultura. El evolucionismo darwiniano, por su parte, sirvió de pilar y pretexto ideológico para asentar también sobre él los imperialismos. Así, la geopolítica europea se basaría en una cronopolítica [95].

Sin embargo, al clausurarse la modernidad se produce un cambio sustancial de perspectiva, imbricado en el fin de los grandes colonialismos e imperialismos políticos. Los fundamentos conceptuales e ideológicos sobre el ideal humano viven una transformación honda, comenzando por ampliarse: ya no se piensa en un único hombre ideal. Así, Gianni Vattimo subraya el desmoronamiento de aquel eurocentrismo asociado a la humanidad auténtica [96]. La llamada posmodernidad implica el fin del pensamiento teleológico sobre la historia, si bien ello no conduce por necesidad a un criterio antihistórico, sino a reformular la historicidad, siempre tejida en la espacialidad y en la sociabilidad.

Dado este enfoque plural, no único, de la historia, Michel Foucault, entre otros teóricos, proclama que el espacio es la dimensión axial de la era posmoderna[97]. Significativo es que recabe y subraye la naturaleza espacial de

la lengua, frente a la secular concepción temporal de esta.

Por otra parte, Henri Lefebvre destaca en 1974 la importancia de los que llama “espacios de representación” o espacios vividos, dinámicos, en un perpetuo construirse, empapados de ideología y con fuerte carga simbólica, antes de que los “Estudios Culturales” miraran hacia aspectos no materiales de la espacialidad. Más tarde, en las relaciones entre espacio, ideología y poder ahondan también otros pensadores de gran relieve, entre ellos Jameson y Foucault [98].

DISCURSO SOBRE EL ESPACIO LITERARIO

Desde antiguo, la literatura selló lazos temáticos entre tiempo y espacio. En la humana conciencia de saberse río se cimenta la mejor poesía de siempre y de todas partes, que lo vive como problema del yo y del nosotros, lo proyecta a los demás seres, vivos e inertes. Cosas en el tiempo y tiempo en las cosas: espacio en el tiempo y tiempo en espacios; muy en especial, los personales confines de un yo, de un recinto íntimo, vividos en su temporalidad. Pero tiempo y espacio son algo más que elementos sustantivos del universo poetizado, de la enunciación: son coordenadas estructurales del texto que, en el caso de la poesía, desequilibra el fiel de la balanza enalteciendo la espacialidad sobre el sucesivo, temporalista acontecer. La vivencia del paso despiadado del tiempo es también eje semántico de innumerables relatos entre los que el ciclo narrativo de Marcel Proust ocupa puesto tan cimero. Son, sobremanera, los textos que suelen llamarse líricos, justo porque focalizan los sentidos en torno a un “yo” reflexivo, “egoísta”, atento siempre al interior, consciente o subconsciente, de sí mismo. Novela de la autocontemplación, del confinamiento del yo en los recintos de su intimidad. Justo por ello, la estructura compositiva de esa novela se espacializa, encubre la dimensión temporal. Es lo que advirtió ya Ortega y Gasset cuando subrayó que En busca del tiempo perdido otorga más importancia al espacio que al tiempo.

En el relato, uno y otro moldean los sentidos de sucesos, personajes, actantes; diseñan el modelo de acto narrativo, configuran la superficie del discurso, organizan la composición, desbordan, ellos mismos, de significaciones. En

suma, son importantísimo signo en todos y en cada uno de los estratos semióticos.

Los estudios literarios, en cambio, tardaron en declarar la conexión inseparable entre los dos, e incluso a pesar de venir haciéndolo ya desde la segunda mitad del siglo pasado, todavía a menudo no proceden en consecuencia. De hecho, la llamada narratología durante décadas se cuidó del tiempo con preferencia casi excluyente, en menoscabo del espacio.

Ya en 1945 publicó Joseph Frank Forma espacial en la novela moderna [99], en donde reconoce la tendencia de esta a espacializarse, frente a la estrategia tradicional, acorde con la linealidad cronológica propia del lenguaje. Según este autor, tal espacialización se conforma fundamentalmente a base de relegar proposiciones subordinadas, en favor de la coordinación yuxtapuesta, y de abundar en el contrapunto o simultaneidad temporal de los aconteceres en espacios distintos, relegando la sucesividad. De este modo, Frank tiene el mérito de haber evidenciado el mayor peso que el espacio venía mostrando en la balanza del signo que desde Bajtin conocemos por cronotopo, aunque no pasó de concebir el espacio como una dimensión estática, según siguieron haciendo en un principio los estudios fundamentados en sus aportaciones.

Tal repliegue del tiempo y despliegue del espacio en la novela implicó un paso enorme para socavar, aún más de lo venían estándolo, las fronteras entre géneros. De ahí el desarrollo ulterior de los estudios sobre la llamada “novela lírica”, a la que nos hemos referido ya[100].

Las aportaciones de Gaston Bachelard en Poética del espacio (1957)[101] se consideran otro importante jalón del recorrido teórico sobre la espacialidad literaria. Con bases antropológicas y, sobre todo, psicológicas (Jung), pone a esta en relación con el imaginario antropológico universal y subraya que determinados elementos o motivos espaciales se simbolizan, recurrentes, de idéntica o muy similar manera en ciertas épocas y lugares, es decir, demuestra la historicidad de los mismos, en cuyo devenir se van conformando variantes. La poética de Bachelard cimenta abundantes estudios posteriores.

En 1978 escribía Jean Weisgerber que “El espacio de la novela sólo es en el fondo un conjunto de relaciones entre los lugares, el medio, el decorado de la acción y las personas que ésta presupone, es decir, el individuo que cuenta los acontecimientos y las gentes que participan en ellos[102].”

Pero, sin duda, una contribución metodológica de enorme calado en el discurso literario es la de Mijail Bajtin, mediante su tan conocido concepto de cronotopo. Definido y divulgado en un capítulo de Teoría y estética de la novela[103], el vocablo remite desde su nombre mismo a la convergencia en un signo único de la vertiente espacial y de la temporal novelescas, signo del que representan sendas vertientes o dimensiones:

En el cronotopo artístico tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la carácterística del cronotopo artístico[104].

Destaca Bajtin, a propósito de la novela de viajes y de la de aprendizaje, que el espacio tiene en ellas más rendimiento que el tiempo y, además, no se limita a ser escenario para las acciones, sino que también contribuye al desarrollo de estas. Y Bajtin, rebasando horizontes solo sintácticos, se ubica en una perspectiva pragmática, es decir, tiene presentes a los sujetos de la comunicación literaria y los contextos culturales desde el momento en que concibe el cronotopo ligado, indeleble, a los géneros, los cuales, a su vez, son concebidos como cosmovisiones vinculadas a grupos sociales. El espacio puede entrañar memoria histórica y el tiempo lo marca con su “huella”.

A pesar de estas afirmaciones, Bajtin declara también que el tiempo “constituye el principio básico del cronotopo” y no explica bien por qué titula el capítulo al que nos referimos “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, pues siendo la temporalidad una de las dos dimensiones constitutivas de un signo, especificarla anteponiéndola induce no solo a presumirle preeminencia sobre el espacio, sino incluso a sospecharla fuera de tal complejo signo.

El discurso que remite al espacio mediante abstracciones y oposiciones deícticas o polaridades espaciales (dentro/fuera, etc.) tiene uno de sus representantes más notables en el mentor de la Escuela de Tartu, Juri Lotman[105], para quien el

texto artístico construye su topografía específica a partir del diálogo entre dichas polaridades, lo cual obliga, como ocurre con toda expresión artística, a remontarse sobre las denotaciones espaciales y situarse en el nivel “secundario”, abstracto, de las connotaciones simbólicas. Por otro lado, no puede dejar de mencionarse aquí la noción lotmaniana de semiosfera o esfera semiótica, tan espacial, si bien posponemos resumir aquí su noción, pues debemos hacerlo en otro lugar.

La diversidad conceptual sobre el espacio literario puso en alerta a cierta teoría y crítica literarias, que se esfuerzan en advertir necesarias determinadas precisiones básicas acerca de la noción misma de aquel, previas al análisis de su concreción en una obra dada.

Porque, en efecto, dada la densidad de aspectos que el espacio abarca, no siempre se explicó con claridad cuál o cuáles de ellos son el foco dominante en determinado ejercicio crítico. Así lo avisa Janusz Slawinski [106], quien argumenta sobre la necesidad de percibir claro y declarar ese objetivo “dominante”, con la consiguiente metodología que ha de implicar, sin que ello entrañe por necesidad prescindir de las demás facetas espaciales. Y considera que el conjunto de todas las más importantes lo integran las que son estudiadas, respectivamente, por la poética sistémica (el espacio es un elemento organizador de la morfología de la obra), el enfoque historicista (espacio considerado a través del devenir literario o en los diferentes géneros), el lingüístico (léxico espacial organizado por campos: lexicología), las teorías de la interculturalidad (se ocupan de patrones culturales de la experiencia del espacio y la función que desempeñan para interpretar el literario), las poéticas de base psicologista (Bachelard), las derivadas de concepciones filosóficas o físicas (Euclides, Newton, Einstein…) o las que entienden el texto como una concreción espacial. En su estudio ya clásico Espacio y novela Ricardo Gullón[107] se refiere a la posibilidad de formular tantos criterios sobre el espacio literario cuantas sean las bases conceptuales en que estos puedan fundamentarse, evidenciándolo mediante una amplia enumeración. Por su parte Paul Zumthor[108] se refiere a tres grupos de perspectivas: las que entienden por espacio la superficie textual misma (grafía, página, libro; texto en su sentido propio de tejido, en este caso de signos, semiótico), las que centran el interés en el espacio físico representado y aquellas que, enraizadas en el estudio de Maurice Blanchot[109], lo conciben semánticamente muy complejo, con el consiguiente riesgo de imprecisión.

Es claro que, desde puntos de vista pragmático-comunicativos o hermenéuticos,

las más de las enumeraciones o clasificaciones del espacio literario adolecen de no tener en cuenta apenas o en absoluto aspectos espaciales del todo imprescindibles de considerar, como son los derivados de la situación de comunicación, tanto extratextual (relaciones autorlector) como intratextual (relaciones narrador-personajes-narratario) y de los contextos culturales. Así, como queda dicho, en los espacios de escritura y de lectura o, si se prefiere, de producción y de consumo, es donde se activan los espacios intertextuales e interdiscursivos. Sin embargo, alertas como las mencionadas, sobre todo la de Slawinski, no dejan de ser válidas y compatibles con perspectivas de estudio asentadas en bases teóricas diferentes.

Efectivamente, a este marco del pensamiento reivindicador del espacio se adaptan bien aquellas teorías que conciben todo texto (literario, artístico en general o perteneciente a cualquier otro ámbito de la cultura), como un texto de textos (desde una óptica espacializadora), dado que, inmerso en un magma o galaxia textual, nace como respuesta a otro o a otros, se relaciona con muchos más, coetáneos y anteriores, siendo el intérprete quien, desde su particular competencia y situación comunicativa, activa esas relaciones. Las relaciones intertextuales o "intertextualidad" (Kristeva, Barthes, Riffaterre, Iser… hermenéutica fenomenológica, sobre todo francesa y alemana, con sus cristalizaciones en las diversas modalidades y generaciones de la llamada "Estética de la recepción") despliegan un "espacio de la interpretación" más o menos amplio, según el "horizonte de expectativas", la "competencia" de que se disponga para interpretar. De modo análogo, en el texto dialogan, intersecan, convergen, se oponen múltiples discursos sociales con sus ideologías inherentes: la "dialogía" que formula Bajtin es la base para el amplio desarrollo teórico de la "interdiscursividad" y otras nociones nacidas de ella, como la de transdiscursividad. Pero lo que importa mucho destacar aquí es que todas ellas implican también un espacializar la concepción del texto, ensanchando además la red de relaciones entre sus elementos internos y el mundo extratextual.

En resumen: dada la situación actual del conocimiento científico y filosófico, no puede entenderse el espacio del relato, ni el literario en general, solo como marco, circunstancia para los acontecimientos, recipiente vacío que los personajes y las acciones pueblan, sino, muy al contrario, resultante de la interacción entre estos y otros elementos, de las conexiones entre los lugares y la vida que en ellos bulle, del dónde, de los quiénes en acción y en movimiento, de la memoria, de los sueños, de las ideologías, del cuándo, de la manera de configurarse la superficie del discurso… Todo ello articulado inseparablemente y

construido tantas veces mediante una instancia narradora, en cuyo caso participa, ella misma, de la condición espacial, contribuyendo de muy importante manera a la edificación toda del espacio relatado. Como lo hace quien lee, moldeando distancias perceptivas y afectivas, poniendo en marcha los mecanismos de relación intertextual e interdiscursiva.

II. DISCURSO SOBRE LA FRONTERA

Sostiene Claudio Magris que la frontera se relaciona tanto con la necesidad de sentirse seguro como con la sensación de inseguridad y, también, que resulta imprescindible para la construcción de identidades. Porque, sin ella, es decir, sin distinción, no hay identidad, no hay forma, no hay individualidad y no hay siquiera una existencia real, pues ésta queda absorbida en lo informe y en lo indistinto. La frontera conforma una realidad, proporciona contornos y rasgos, construye la individualidad, personal y colectiva, existencial y cultural[110]. Por su parte, la literatura entraña, ella misma, un continuo empeño en traspasar fronteras, superar límites de mundos, a la vez que un edificar otras, por cuanto configura universos también delimitados.

No puede obviarse, sin embargo, que ciertas corrientes de los estudios literarios llevan tiempo orientándose hacia una crítica cultural con repercusiones sociopolíticas importantes. Cuestionando la epistemología en que se apoya la hermenéutica tradicional, proclaman la necesidad de reflexionar sobre el sujeto crítico como parte del texto estudiado, de la inclusión dialógica del intérprete en el texto cultural. Con ello reafirman la complexión cultural múltiple del sujeto, asociada a la pluralidad de identidades que adopta quien lee al ser requerido por los textos. Frente a la cultura de los límites, sustentan una cultura sin fronteras, hecha de intersecciones[111]. Desde una perspectiva asentada en el criterio de que los espacios sociales no deben entenderse estáticos, sino como procesos, George Simmel ponía el ilustrador ejemplo de que “El límite no es un hecho espacial con efectos sociológicos, sino un hecho sociológico que se forma espacialmente[112].”

Pero, si vamos a referirnos a ciertos relatos en los que determinada frontera o clase de frontera juega un papel compositivo y semántico de primer orden, cabe

subrayar que el límite fronterizo, más allá de su obvia pertenencia a dos ámbitos, a los que, como un puente, deslinda pero también puede unir, no es solo de naturaleza física, sino que, como el espacio en general, tiene también otra índole, tan importante o más que aquella, asentada tantas veces en lindes no precisamente geográficas: nos referimos a las psicológicas y las culturales en el sentido más amplio del concepto, es decir, incluyendo en él las ideológicas, religiosas, sociales, políticas, históricas… todas ellas tan imbricadas a su vez. De hecho, el conocido estudio de de Johnson y Michaels en Teoría de la frontera atiende también a estas llamadas “fronteras blandas” que se generan en el seno de ciertos discursos liberales –nacionalismos, etnología, multiculturalismos–, mantiene que “pensar la frontera” requiere una desterritorialización del concepto y de la investigación consiguiente e insiste en la construcción histórica y simbólica de las fronteras[113]. De otra parte, la “filosofía del límite” de Eugenio Trías no concibe éste como obstáculo infranqueable, sino más bien como puerta que permite acceder a lo mutable de los seres, permeable al desplazamiento, abierta al ser humano como ser del límite, fundamentada en la variación [114].

Teniendo en cuenta todo ello, para nuestro propósito se revela sumamente operativa la concepción de frontera asociada a la de cultura, tal como la enfoca Yuri. M. Lotman desde un criterio semiótico. Porque, recordémoslo, concibe una cultura dada como esfera semiótica o “semiosfera”[115], término acuñado a partir del de “biosfera” que Vernadski había usado en biología. Fuera de ese espacio semiótico no es posible la semiosis, el funcionamiento de los signos como tales, capaces de significar.

La semiosfera es heterogénea, pues la integran códigos diferentes, discursos de órdenes culturales distintos. La ocupan “formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización”, subordinados a la función unitaria e integradora de la semiosfera global, que es un único organismo. E importa mucho que tanto el conjunto como cada uno de esos códigos o subsemiosferas está limitado por una frontera, que lo separa del afuera, del espacio “alosemiótico”. Esa frontera es

— Dinámica, se desplaza en sintonía con las transformaciones culturales. Incluso, cabría precisar, puede desaparecer y hasta reaparecer en función de variables políticas, por ejemplo.

— Porosa, permeable a elementos –signos– procedentes de otras subsemiosferas, los cuales, al integrarse en un nuevo marco, se semiotizan, se significan, adquieren significado para los elementos previos de este. La permeabilidad de la frontera permite que la traspasen elementos alosemióticos o no-textos.

Añádase a todo ello que la frontera está ligada, inseparablemente, a la perspectiva de un sujeto, quien, ubicado a un lado, percibe cuanto se halla al otro marcado por alguna clase de diferencia. El punto de vista de quien observa fija el límite entre espacio semiótico y alosemiótico.

Es evidente la profunda imbricación que tiene la frontera en una perspectiva. Cuenta Claudio Magris la anécdota de un judío, habitante de una ciudad pequeña en la Europa del Este, que va a la estación con mucho equipaje. Cuando otro le pregunta por el lugar al que se dirige, responde que a Sudamérica y, ante el comentario del interlocutor sobre lo muy lejos de su destino, contesta: "¿Lejos de dónde?"[116]

Así pues, procede recordar que, por atribuirle relevante interés, la teoría ha insistido en la perspectiva deíctica inherente a la frontera. De hecho, es antiguo el acercamiento de los estudios literarios a la deixis, dado el papel crucial que tiene en el relato, pero se acrecentó mucho a partir de los existencialismos filosóficos. Una de las reflexiones recientes sobre ella y fecunda para dichos estudios es la que formula Manuel Ángel Vázquez Medel como "emplazamiento" del sujeto, como "triple emergencia del yo, del aquí y del ahora", ensamblándola en el pilar epistemológico de los problemas sobre las relaciones espacio-sujeto que lo percibe y, con ello, en el de la posibilidad misma del lenguaje:

Las tres deixis (la espacial y la temporal, pero sobre todo la personal, que brota del entrecruzamiento del espacio-tiempo) suponen la condición misma y, a la vez, la posibilidad de todo lenguaje. Desde ellas es posible señalar hacia los objetos del mundo, y en ese señalamiento encontramos nuestro lugar, nuestro emplazamiento [117].

Pero la perspectiva, a su vez, se teje en cosmovisiones, en ideologías, en el dinamismo de la cultura. Reconocer lo de “afuera” de mí o de nosotros, lo de ahí o allí, reconocer al “otro” en un momento o en una situación histórica dada requiere un cambio de orientación cultural que permita, al menos, percibir a ese otro a quienes antes acaso ni lo veían.

Además, el cambio de perspectiva inherente al de emplazamiento lleva asociadas emociones que pueden ser muy profundas, cambios sociales que acaso no lo son menos. Por ejemplo, cuando se busca la personal Arcadia, la utopía propia, en aquella infancia que resulta no haber sido tan feliz o incluso nada feliz; o cuando se realiza un viaje –otra clase de viaje– de regreso al origen.

En esta línea de pensamiento, Raymond Williams, uno de los fundadores británicos de los llamados “estudios culturales”, percibe que es una experiencia común

cuando regresamos a nuestro terruño, a nuestra familia, y comprendemos qué significa, en cuanto a ideas y en cuanto a sentimientos, “el regreso del nativo” al lugar. Esto tiene una importancia especial para una generación particular, la de quienes partieron hacia la universidad desde una familia común y corriente y tienen que descubrir, a lo largo de una vida, qué significa esa experiencia. Pero tiene además una importancia mucho más general, porque en Gran Bretaña generalmente es esto lo que está sucediendo: un proceso de distanciamiento respecto de estilos y lugares antiguos, de viejos sentimientos e ideas; un descubrimiento en lo novedoso de ciertos problemas no deseados, crisis inesperads y muy agudas, conflictos de deseos y posibilidades[118].

Teniendo presente cuanto precede, centraremos ahora nuestro interés en dos novelas en las que cierta clase de frontera tiene decisiva importancia como núcleo arquitectónico, clave semántica o ambos aspectos.

III. FRONTERAS CULTURALES EN GRINGO VIEJO

Como se sabe, Carlos Fuentes es uno de los grandes noveladores de fronteras, acaso porque, nacido mexicano, su trayectoria vital lo llevó por diferentes naciones y culturas, alguna vez como diplomático, permitiéndole conocer, hondo y desde dentro, los Estados Unidos y otras muchas naciones. De él se ha dicho que “es el más eminente cruzador de fronteras de la literatura mexicana”[119], sobre todo a partir de Terra nostra. Así que hasta era esperable que “frontera” acabara figurando de modo expreso en alguno de sus títulos, tal como es el caso de La frontera de cristal, de 1995. Conformado por nueve relatos, versa en su conjunto sobre el secular distanciamiento entre México y Estados Unidos, sobre problemas derivados de la emigración mexicana hacia el otro lado del río fronterizo –racismo, violencia…–, sobre la corrupción del gobierno mexicano, generadora de tanta inmigración, sobre el hechizo que cada uno de esos países siente por el otro, a pesar de los pesares. En el prólogo a la primera edición de Gringo viejo destaca Artur Lundkvist que esta novela Fuentes da un paso firme en temas centrales suyos, pues en ella confluyen el problema de la tensión en las relaciones de México con los Estados Unidos y la Revolución mexicana, su violencia ilimitada y su desastroso caminar hacia el compromiso final con el capitalismo sin haber resuelto los problemas de corrupción y de abusos contra las masas populares.

Por eso, aunque fronteras de diferentes clases, temas o motivos sean recurrentes en tantas novelas suyas, para nosotros sigue siendo Gringo viejo (1985) aquella donde un problema de fronteras queda planteado más clara, contundente y decisivamente como eje compositivo y agente de sentidos.

La conocida película homónima que dirigió Luis Puenzo (1989), cuyos personajes principales interpretaron Jane Fonda, Gregory Peck y Jimmy Smits, no pretende introducir cambios semánticos sustantivos, sino que transpone en lo básico la composición y los sentidos al discurso del cine aunque, como cabía esperar, introduce algunas variantes en la anécdota.

Recordémoslo: esta pone en contacto a dos personajes “gringos” con el universo de la Revolución mexicana en su rama villista, que en la ficción se contamina de la zapatista, pues adopta de ella el lema reivindicador de la tierra.

Uno de esos personajes, el gringo viejo, encarna a Ambrose Bierce, aquel escritor y periodista norteamericano quien, severamente crítico con la hipocresía

social, consigo mismo y, sobre todo, hondamente despectivo con el editor del periódico para el que había trabajado, William Randolph Hearts, decide abandonar el país. Buscando desaparecer, realiza un "último viaje" odiseico a ese México de la revolución, como medio de morir allí; de emprender el viaje definitivo en el más absoluto anonimato y descansar fundido por siempre con la tierra del desierto.

Y lo consigue en parte. Cruzar la frontera es un símbolo. Ser "un gringo en México. Eso es mejor que suicidarse. Eso decía el gringo viejo [120]." Con clara base freudiana para un encuentro con la identidad propia, el gringo viejo siente la necesidad de matar –imaginariamente– al padre, a quien en un sueño infantil había atribuido ser antiguo comandante de la Confederación. El impulso de ese "drama revolucionario del hijo contra el padre"[121] lo conduce a una acción heroica contra las tropas federales. Ello, además, le merece el respeto de los revolucionarios, quienes, aunque alertas, recelosos, no obstante lo admiten ya en sus espacios. A la manera de un fundido cinematográfico entre dos planos, el de lo real y el de la ficción, se relata la hazaña del gringo cuando consigue eliminar la ametralladora enemiga, liberando con ello a unos soldados rebeldes, a punto de ser aniquilados:

Se parecía a la imaginación, no a la realidad. Bastó para que el grupito de federales perdiera los cabales antes de recuperarlos y cambiar de la ametralladora a los rifles, torpemente, sin darse cuenta de que detrás de ellos un comandante de la Confederación a caballo los acicateaba a la victoria con una espada desenvainada y que era a este jinete relampagueando su cólera en lo alto de la montaña a quien se dirigía el gringo, no a ellos que perdieron ahora su ametralladora, lazada [sic] fuera de vista y luego la arrugada y seca aparición disparó contra los cuatro hombres en la posición de francotiradores y estaban muertos bajo el sol […]. Un grito unánime brotó de la fuerza rebelde, pero el gringo no lo oyó, el gringo siguió disparando a lo alto, contra las peñas por donde corría primero y caía después el jinete vestido de gris pero más blanco que él, despeñándose por los aires: jinete en el aire [122].

Harriet Winslow ya está abandonando su juventud cuando también decide viajar a México, a pesar de la conmoción revolucionaria, para vivir allí, como

institutriz de hijos del cacique Miranda, la vida sin mentira que no puede tener en su sociedad estadounidense de clase media aspirante a burguesa, muy marcada por la apariencia a que obligan las convenciones. El curso de la guerra no le permite cumplir esa expectativa profesional, pero la conduce al mismo escenario revolucionario que al gringo viejo: ambos permanecerán un tiempo entre la tropa de una facción villista, al mando del general Tomás Arroyo, en la hacienda de la huida familia Miranda.

Pero Harriet no deja de ser portadora, en principio, de su originario discurso pequeño burgués. Enfrentada radicalmente a ese mundo mexicano de la revolución, violento, asesino y analfabeto, son tres las vías por las que va integrándose en el discurso de los "diferentes", lo que funciona como especular instrumento mediador para el acceso al conocimiento de sí misma: las reflexiones del gringo, bastante conocedor del pueblo mexicano, la convivencia con esos "otros" y el amor nacido entre ella y el general Arroyo.

Así pues, cabe decir que los dos "gringos" se inscriben en esa recurrente tendencia estadounidense a ver en México un espacio para la huida, sea de uno mismo, de la justicia o de otras muchas coyunturas. Podríamos aplicarles las palabras de Ricardo Gullón[123]: "El ser, condicionado por el estar, imagina una plenitud existencial accesible en otra estancia, en una situación radicalmente otra con diferencia de textura y no solo de posición."

Ambos realizan un viaje que les obliga a traspasar muchas fronteras, exteriores e interiores. Toda novela de viajes entraña fronteras sucesivas y el viaje es compañero inseparable del camino, a su vez asociado al tópico del homo viator, pero también funciona como ámbito de la vida. La Odisea y el Quijote lo evidencian bien.

Pero hay una diferencia entre el proceso del gringo viejo y el de Harriet: mientras él realiza un viaje lineal, pues su vida acabará en México, ella lo hace circular, a la manera del de Ulises, porque regresa. Tras una fase de aparente adaptación a lo diferente, la traición de Arroyo –aunque transitoria– a los intereses de la revolución, el alarmante comportamiento de éste según ciertas pautas, incluidas las asesinas, del terrateniente en la sociedad agraria, revelan a la muchacha que jamás podrá ser parte de ese mundo, tan violento como analfabeto. Emprenderá el regreso a casa, llevándose el cadáver del viejo al que hace pasar por su padre. Atravesará otra vez, ahora en sentido contrario, el puente sobre el río; el mismo puente que antes fue vía de unión, ahora separa.

Sin embargo, a pesar de todo, Harriet ya no puede ser la misma que cierto día había cruzado esa frontera en sentido opuesto. En su caso, como en el de Tomás Arroyo, Gringo viejo analiza el fluir de ideas, sentimientos y pasiones, muestra el proceso metonímico, complejo y ambivalente, por el que un pensamiento o un afecto se va desdibujando hasta convertirse en otro contiguo que llega a sustituir al primero, lo que entraña haber vivido una experiencia de reajuste cultural mediante la que, contaminada por los otros, mirada en el espejo de la diferencia, descubre personales carencias, limitaciones de lo propio.

Por su parte el gringo, cuyo cuerpo recuperó Harriet, logró solo parte de su meta: murió en México, asesinado y desconocido, pero su cuerpo no descansará en la tierra del desierto, sino en una tumba de su propio país; y no será un muerto anónimo, sino enterrado con otra identidad, bajo otro aspecto. Atendiendo a este hecho también se perciben las conexiones entre el viaje del gringo y el de Ulises.

Aunque la novela reflexiona sobre la fractura del mundo mexicano, marcada por la frontera entre federales y rebeldes, por el hecho mismo de la Revolución que divide y subdivide en facciones y caudillos plurales, que se fagocita a sí misma, que se teje en cosmovisiones autóctonas y en intereses varios, sin embargo, centramos nuestro foco de atención en la prueba de convivencia y posible asimilación de valores extranjeros por parte de los revolucionarios.

Arroyo cree conocer claramente su identidad personal y la de su pueblo indio, proclamándolas frente a la que considera falta de consciencia de identidad entre los gringos. Sabiéndose mestizo y uno de tantos hijos naturales del cacique Miranda, vive asimismo la necesidad de matar al padre. Lo hace simbólicamente, quemando el retrato de este que preside la escalinata interior de la hacienda. Y esa conciencia mexicana del saber uno quién es la asocia al hecho de que sus gentes recuperen la tierra que les pertenece por legado de la monarquía española.

Si bien no sabe leer, y acaso justo por ello, sacraliza el valor de los documentos que afanosamente buscó y que garantizan esa propiedad colectiva. Efecto de las “divinas palabras” indescifrables. Será el gringo viejo quien, desde su otro lado de hombre de letras, intentará desmitificar el valor de esos papeles escritos que ningún indio puede leer. Espacios culturales iletrado-letrado frente a frente, antagónicos.

En todos los casos, la cuestión del autoconocimiento se asocia en la superficie

del discurso con motivos recurrentes en el tradicional imaginario simbólico –por ejemplo, con el pasar de un lado al otro de una puerta– pero, sobre todo, al motivo mismo del espejo multiplicador de imágenes, ese espejo del gran vestíbulo circular que, como por milagro, resistió intacto el vandalismo de la tropa cuando el asalto a la hacienda.

El problema del quiénes somos se entreteje en gran medida con el del mundo como representación o apariencia y sus afines –baile, juego…–, a su vez cruzado con el de las fronteras de la realidad y, en consecuencia, de la ficción. Así, mediante una tradicional danza de la muerte o de las calacas enmascaradas, procuran desvelarle al general Arroyo la verdad oculta de su conducta porque, desobedeciendo órdenes y contra todo sentido común, se resiste a abandonar la hacienda y proseguir la lucha armada. Pero, sobre todo, importa mucho subrayar tres momentos de gran calado semántico. En el primero, bailan ante los espejos Harriet y Tomás Arroyo. Este baile descubre que se desvanecen alteridades, que ambas partes cruzan fronteras. Fusión sentimental que culmina en relación amorosa y que no entraña la rescisión de todos los límites. Extrapolando términos sociológicos, podría decirse que Harriet evoluciona hacia la integración, hacia la "multiculturalidad", acepta lo heterogéneo, llegando incluso a admitir que Arroyo le proponga sustituirle el nombre, ese importante signo de identidad, por otro mexicano. Él, por su parte acepta a la mujer de quien se ha enamorado, procurando, además, entender a "los otros", sin llegar a conseguirlo. Sus concesiones no atañen a lo sustantivo de su idiosincrasia. No renuncia a nada de cuanto sustantivamente lo constituye. En este punto, solo en cuanto a este punto, podría decirse que su actitud tiene que ver más con la "interculturalidad". No llega a integrar aspectos de la otredad. Los diferentes siguen siendo lo que son: signos yuxtapuestos.

Los otros dos episodios coinciden en ser simulacros relacionados con un fusilamiento del gringo. En cierto caso se trata de un "juego" decidido por Tomás Arroyo para comprobar la valentía del viejo. En el otro, Pancho Villa ordena el desentierro del cadáver y su ulterior fusilamiento, junto al general Arroyo, para encubrir ante las autoridades norteamericanas el hecho de que este último lo había asesinado por la espalda. El cuerpo sin vida es ahora fusilado conforme a la ley, sin vileza, de frente.

Así pues, el entramado discursivo de Gringo viejo pone en relación lenguajes socioculturales dispares: el de raza, asociado al de nación; el costumbrista, el femenino –Harriet de asombro en asombro, conviviendo con soldaderas, las

mujeres de la revolución que siempre acompañan a su hombre soldado, y con la prostituta de la tropa–; el discurso revolucionario agrarista del zapatismo ensartado en el villista; el del fagocitarse la revolución por sí misma, el de la muerte, el periodístico o el burgués. Todos le sirven para contraponer dos mundos, dos semiosferas culturales una de las cuales ha visto salir de su frontera dos signos que se han transpuesto al lado de allá de la otra, en cuyo recinto no han llegado a semiotizarse plenamente.

Sobre todos esos discursos domina el de la identidad, teniendo en cuenta que esta solo es cognoscible al ponerse en relación con la de un otro, que actúa como elemento especular o reflectante. Mexicanos y gringos se ven mutuamente y por contraste en el diferente, en la mirada del otro.

Tal discurso de la idiosincrasia se inscribe en las corrientes intelectuales hispanoamericanas, muy en boga durante los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, a reflexionar sobre la autenticidad antropológica y cultural constitutiva de esos pueblos. Planteado tantas veces como conflicto entre el sustrato aborigen y el superestrato colonizador, por lo general se apuesta por la solución indigenista, por la mirada más o menos utópica a aquel pasado, único cronotopo donde esos pueblos pueden encontrarse. Es la época en que se publica, por ejemplo, la primera edición de El laberinto de la soledad (1950) de Octavio Paz, cuyas hipótesis se atenúan y hasta se modifican en escritos posteriores y cuyos ecos son meridianos todavía en el Carlos Fuentes de La región más transparente (1969), verdadero alarde interdiscursivo y polifónico para novelar el espacio social de la ciudad postrevolucionaria de México, donde cosmovisiones heredadas del pasado indio chocan con las derivadas del legado colonial, sin que ello implique decantarse decididamente por una de ellas.

Junto a dicha corriente intelectual americana, no puede olvidarse que al menos desde Nietzsche, quien abrió vías de disolución para las fronteras del sujeto individual construidas durante milenios, la literatura moderna y contemporánea en buena parte plantea el problema de la desmembración de los límites del yo en beneficio de una pluralidad, o bien el de su atrofia.

En el discurso de la identidad Gringo viejo imbrica también el literario mediante guiños intertextuales expresos, por ejemplo, a Cervantes y al Quijote, pero sobre todo, lo que es muy importante, a la función social del relato narrado como instrumento ancestral de conocimiento. En efecto, la novela vertebra el único acto narrativo del gringo como contador oral de cuentos con el episodio de la

danza de las calacas que desenmascaran la mitad, hasta entonces desconocida, de Arroyo.

Sucede que, si no resultan del todo convincentes los discursos racionales explicativos de cómo somos, acudimos al relato narrado. Los relatos de una cultura desconocida nos resultan mucho más elocuentes y esclarecedores para llegar a comprenderla que cualquier explicación conceptual [124]. A propósito de esta cuestión no está de más recordar palabras muy ilustrativas de Umberto Eco con motivo de la invasión estadounidense a Irak:

Cuando escuché las reacciones irritadas y chocantes que emitían desde la Casa Blanca cada vez que Sadam Husein hacía una de sus declaraciones con juegos de palabras (primero dijo que no tenía misiles, luego que los había destruido y más tarde que los destruiría y, finalmente, que sólo tenía dos o tres, etcétera), me preguntaba si las alturas políticas de Washington habían leído alguna vez Las mil y una noches […]. Resulta evidente, para mí, que la estrategia de Sadam es la misma que la de Scherezade, quien cada noche, durante dos años y nueve meses, le contó al rey una historia nueva para evitar que fuera condenada a morir […] sólo hay dos salidas para enfrentar esas tácticas dilatorias, que tienen raíces culturales muy profundas. La primera es no jugar para nada el juego, evitar que Scherezade siga contando historias y, por miedo, cortarle la cabeza de inmediato. La segunda, Bush puede haber respondido [sic] a cada historia de Sadam-Scherezade con una de su propia inspiración, dando como resultado una escalada de amenazas para ver quién pierde la paciencia primero. La primera es la estrategia final escogida por Bush[125].

En fin: si la literatura levanta fronteras, por cuanto construye y moldea historias, vidas, lo que implica una instauración de límites; si la literatura conforma una semiosfera cuyos límites experimentan desplazamientos; si de ella misma, de la literatura, se ha dicho que de por sí ya es una frontera tanto como una búsqueda perenne de otras nuevas, un continuo deslizamiento, sin duda Carlos Fuentes edifica e inquiere sobre fronteras por partida doble y lo hace sobremanera en Gringo viejo.

IV. FRONTERAS RELIGIOSAS Y SOCIALES: JOSÉ TRIGO

José Trigo (1966) es la primera novela que publicó Fernando del Paso, el tan renombrado autor de Palinuro de México (1976), Noticias del Imperio (1986) y tantas más. También poeta, ensayista, dramaturgo, escenógrafo y artista plástico mexicano, traducido a varias lenguas y repetidamente galardonado con premios literarios nacionales e internacionales de gran prestigio, desempeñó cargos diplomáticos. Productor de programas de radio, escritor para la BBC de Londres y para Radio Francia Internacional, en su actividad convergen inseparables la vertiente creadora de discursos estéticos y la profesional. Su obra de teatro La muerte se va a Granada se interesó por la figura de García Lorca, cuyos últimos días envuelve en una atmósfera de angustia y misterio.

José Trigo, premio Villaurrutia, tardó más de siete años en escribirse y su primera edición (1966) tiene que ver con avatares del Fondo de Cultura Económica –del Paso se había comprometido a publicar la novela aquí– por problemas con el gobierno de su país, y con el nacimiento de Siglo XXI, siendo la primera novela que esta editorial sacó a la luz.

La crítica elogia su lenguaje innovador, exuberante, comparando muchas veces a Fernando del Paso con Joyce en el esforzado alarde de recreación lingüística tanto como en estrategias narrativas, en la densidad polifónica y en la complejidad interdiscursiva que, junto con otros elementos, indujeron a Álvaro Mutis a considerar la novela de del Paso como un gran resumen de la creación humana. Durante el acto en que se conmemoraron los cuarenta años de la primera edición, Juan Rulfo compendió tan generalizados pareceres al ver en José Trigo “la más formidable empresa que en terreno idiomático se haya intentado en Hispanoamérica.” Es por lo que resulta adecuado ver en esta y en las demás novelas del mismo autor, con lenguaje troquelado por el mismo sello, una encarnación de aquella “hazaña verbal” que era la novela para Miguel Ángel Asturias, de ese barroco expresivo que, según Carpentier, es “el legítimo estilo del novelista latinoamericano”[126] o, más ampliamente, del neobarroquismo de nuestro tiempo [127]. Pero lo que importa sobre todo es el hecho de que si tal barroquismo se hace extremo en esta novela, también son extremos los espacios religiosos y sociales novelados. Lenguaje e historia acompasados. Del Paso, por su parte, reconoce la deuda con Joyce, si bien alerta sobre algo muy evidente: “Así como la Odisea le sirvió a Joyce, yo acudí a la mitología náhualt y judeocristiana para que se viera como el esqueleto de José Trigo”[128]. Y, si antes mencionamos a Rulfo, no debemos obviar que aspectos del universo de

José Trigo –la muerte, la soledad– evocan con claridad otros muy afines de Pedro Páramo, pero, más allá de la amistad entre los dos autores y de la reconocida devoción de del Paso por la obra de Rulfo, no se olvide que ambos son parte de un mismo universo cultural.

En José Trigo la dimensión espacial es columna de la composición y de la sintaxis, así como eje pragmático de primer orden. Articula historia y argumento, se desborda por el discurso, vertebra los sentidos de sucesos, conductas y sus agentes. Es, en suma, una clave de importancia central para la interpretación. Tan vasta espacialidad tiene en la deixis su principal eje organizador formal, con el consiguiente alcance semántico. Deixis espacial que lleva enmadejada la temporal. En ambas conjuntamente queda enhebrada la personal, también de manera ineludible.

Así lo evidencia el esquema compositivo básico, exhibido ya en el índice. La vida que bulle, actúa y pasa en ese universo se desarrolla en dos polos del espacio-marco –OESTE y ESTE– con sus tiempos inherentes, separados o unidos, según se mire y según los casos, por un puente, a la vez frontera y nexo para desplazamientos. Pero, además, la numeración de los capítulos y el horizonte de sentido a que orientan los paratextos de sus títulos responden a la distribución geométrica del quiasmo, tan adecuada para el contraste formal y semántico. Merece la pena reproducirla:

PRIMERA PARTE: EL OESTE	
UNO	¿José Trigo?
DOS	Pero eso fue p
TRES	Como nada h
CUATRO	Llegará el día
CINCO	La Cristiada (
SEIS	Cronologías
SIETE	Por una parte
OCHO	Una oda
NUEVE	“Desde que D
EL PUENTE (PARTE INTERMEDIA) Comencé Con una flor...	

SEGUNDA PARTE: EL ESTE

José Trigo deja percibir, patente, aquella "triple emergencia del yo" de la que habla Vázquez Medel, a la que ya nos hemos referido. Composición e historia están organizadas a partir de dos ejes deícticos fundamentales: nosotros los cristeros -allí-antes/nosotros los ferrocarrileros -aquí-ahora.

Dos universos semióticos nutren otros tantos focos de atención preferente: el más importante se emplaza en las villas de miseria que son campamentos ferrocarrileros al norte de la ciudad, adonde llega José Trigo, desconocido y misterioso, por cuando la inútil huelga de 1960. Al líder de ésta, Luciano, lo matan durante una pelea que José Trigo presencia. Después se irá sin dejar rastro. En este mundo social, heterogéneo a su vez, se mueven y relacionan los de más abajo en la escala social. El otro universo es el de la revolución cristera: la marcha de los cristeros con sus familias por la ladera y hacia la cresta del volcán Nevado de Colima en penoso, fanático éxodo religioso. Tras ello, el campamento refugio en la montaña que les permite, al mando de Crisóstomo y del sacerdote, adiestrarse para la lucha inevitable y sin cuartel contra el acoso de los federales, a la vez que rehacer, en la espera, sus pautas cotidianas de vida, marcadas por el ritual. Tras el desastre de la derrota, diezmados, otro viaje: el de la huida, ahora ya no colectiva, del sálvese quien pueda y, también si puede, retome los aperos agrícolas.

Así pues, Fernando del Paso novela dos ámbitos claramente diferenciados en el tiempo y en el espacio, cuya convergencia se basa en el protagonismo común de algunos personajes, eslabones o puentes entre uno y otro.

Universo cristero

Mediante un tratamiento muy complejo del cronotopo narrado, José Trigo teje en el ahora narrativo el ayer de la llamada revolución cristera o "cristiada", la más cruenta y feroz en el marco de la mexicana, según el parecer generalizado entre los historiadores. Fue una contrarrevolución impulsada por sacerdotes víctimas de restricciones para celebrar oficios religiosos, de expulsiones y de asesinatos, situación que culminó con un decreto del dos de julio de 1926 por el que se adicionaban sanciones al código penal para delitos en materia de culto (Constitución de 1917). Como respuesta, el clero católico lo suspendió en todo el

país y entregó los templos a juntas de vecinos. La guerra consiguiente duró tres años: hasta el 21 de junio de 1929, fecha en que los obispos firman un tratado con el gobierno. Las geografía de Colima y de Jalisco fueron escenarios preferentes de esta la guerra cristera, novelada por algunos de los más importantes escritores que modernizan el género en México, entre ellos Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Elena Garro y Fernando del Paso. Este último ofrece una doble información sobre la cristiada en José Trigo.

Porque el autor lleva a la ficción, alternándolos con tipografías distintas, dos espacios discursivos para contar la guerra cristera: el que expresamente se muestra como ficcional y el que, rotulado "Noticia histórica", se empapa interdiscursivamente de la historia, pero, a la vez, de la subjetividad ideológica de un narrador radical, visceralmente crítico con ese levantamiento religioso asentado en el fanatismo más superchero, recalcitrante y despiadado:

La Guerra de los Cristeros, nada galana por cierto y vergüenza del linaje humano, matadero que fue, refugio así de clérigos vulnerarios como de bígamos similitudinarios, de fanáticos maniqueos y seglares sandios, de cretinos cristianos, de advenedizos encaminadores de almas que abandonaban sus curatos a la buena de Dios […] fue augurada por el silencio efímero que guardaron las campanas de todos los templos de la Nación el 8 de diciembre de 1925, día de La Inmaculada, y clausurada por la declaración presidencial del 22 de junio de 1929. Muchas cosas pasaron en esos tres años y pico [---]. Las iglesias […] fueron sacrílegamente holladas y profanadas mil veces, y hubo más tarde que expiarlas y desenviolarlas con ceremonias y cánticos de desagravio […]. Y más tarde, cuando el Gobierno verdadero desató todo su poderío, en contra de los cristeros, dispuesto a arrollarlos y reivindicar así su prestigio, llegaron el marasmo, la contramarcha, la disyuntiva entre continuar una lucia deshauciada y sucumbir en la palestra a manos de los anticristas [sic] deicidas, o deponer la bandera de la rebelión y entregarse sin parlamentar, sin capitular. Sucedió esto último, pues no sólo llegaron los sarracenos y los molieron a palos, sino que además los obispos firmaron la paz con los amorreos. Y así terminó la cristiada y los defensores de Cristo Rey, los pocos sobrevivientes a la mortandad, dejaron la guerra por la paz y se esparcieron por el mundo como el viento solano por los montes [129].

Más que en un discurso sociopolítico o socioeconómico, el espacio cristero se vertebra en una ideología propia de cosmovisiones mágicas, míticas y religiosas, todas ellas tejidas en un magma indiferenciador. Claro que, como no podía dejar de ser, tiene una organización jerarquizada en lo militar y en lo religioso, una peculiar interacción de fuerzas entre jefes y subordinados, entre el universo masculino y el femenino de la mujer cristera, esposa y madre de “soldados” cuya muerte sucesiva ha de soportar, dolorosa y resignada. O el de las congregaciones religiosas femeninas –“Brigadas de Santa Juana de Arco” y “Congregaciones Marianas”–, en cuyas casas se celebra el culto clandestino y cuyas asociadas procuran alimentos y armas a los cristeros. En lo que se refiere al discurso sobre estos y salvado cuanto se refiere a la lucha misma y sus conexiones más inmediatas, José Trigo tiene ecos más costumbristas que de espacios marcados por problemas de marginación social.

Asumimos, por supuesto, que al pensar un costumbrismo hemos de relativizar nuestra perspectiva, nuestro punto de mira no mexicano, inherente a nuestra situación de lectura.[130] Por otra parte, esa veta costumbrista que recorre el discurso cristero del narrador no es comparable a aquella de los escritores europeos decimonónicos, no entraña ninguna exaltación más o menos melancólica de costumbres o una elegía por lo que está en riesgo de desaparecer o lo ha hecho ya, en manos del desarrollo económico, de un progreso sin escrúpulos. Muy al contrario, al relato costumbrista lo empapa el humor, la ironía distanciadora de quien narra y, claro es, del autor implícito, con el consiguiente y correlativo aumento de la distancia afectiva para un lector inclinado a veces a la sonrisa y hasta a la risa franca. Se trata de un discurso esperpéntico, paródico o de ambas clases conjuntamente. Y la parodia, como se conoce, implica tanto una inversión, un carnavalesco volver del revés el mundo parodiado, como el más alto grado de densidad interdiscursiva e intertextual y, con ello, de ensanchamiento del espacio lector. Uno de los ámbitos localistas que mejor ilustran esa visión a caballo entre lo esperpéntico y lo paródico, pero en cualquier caso de un expresiosnismo grotesco, centra el foco de atención en la fiesta de San Antonio Abad que los cristeros celebran mientras, durante su éxodo, descansan algún día en un poblado: bendición de armas, de animales disfrazados, desfile y súbita irrupción de la tropa federal:

Por la calle empezaron a desfilar cristeros y cristeras, militares del Ejército Libertador y militaras de las Brigadas de Santa Juana de Arco y de las

Congregaciones Marianas. Y todos ellos llevaban consigo a sus animales. Un par de bueyes con sombreros de tres candiles y capas dragonas a manera de albardas, arrastraban una carreta cargada de cabras con corsés. Dos niños llevaban en vilo una tortuga de caparazón arlequinado. Y otros hombres y otras mujeres llevaban cerdos con calzoncillos bombachos, mirlos con caperuzas blancas, cacatúas con calcetines […]

El campanero fue el que dio el grito de alarma: se avistaba en la lejanía una gran polvareda. Eran, a no dudarlo, las tropas del Gobierno […] Cuando llegaron las tropas del gobierno, media hora después, no encontraron a nadie. El pueblo entero había sido tragado por el espeso bosque de laureles que en aquel entonces crecían en la falda. Dicen que al coronel del Gobierno le dio tal acceso de furia que entró en la iglesia con el machete desenvainado y empezó a dar tajos a diestra y siniestra, degollando gatos, ovejas y gansos. Las gallinas revolotearon, se pararon en la cabeza de los santos y las llenaron de cagarrutas; el sagrado recinto se pobló de ululaciones, balidos, graznidos, roznidos, cloqueos y bramidos […] Y ordenó después que se fusilara a un burro que vestía levita y sombrero de copa, a un mono vestido de monacillo y a un perro con polainas y kepí, por considerarlos representantes simbólicos del clero y de la aristocracia[131].”

Téngase en cuenta que la voluntad de testimoniar modos pensar, de vivir, de estar en el mundo, si se supedita a una crítica satírica contundente, suele recurrir a estrategias expresionistas de representación. Desde los clásicos como Quevedo a nuestros días –Francisco Ayala, por ejemplo– pasando por Valle Inclán, la literatura española lo evidencia bien, como lo hace la escritura de tantos autores americanos, más en particular mexicanos, entre los que Rulfo ocupa un lugar cimero. Como la hacen, también, tantos artistas iconográficos europeos tras la Segunda Guerra Mundial. Pensemos en el caso del neoexpresionismo alemán.

Hay en José Trigo otro aspecto de estirpe costumbrista que puede parecer puramente imaginario, fruto exclusivo de la fantasía escritora, de la inventio auctoris, al margen de todo apoyo en una realidad extratextual. Nos referimos a la sustitución, en los espacios cristeros, de nombres topónimos por otros inspirados en lugares o en personajes de la Biblia. No es la primera vez que la novela mexicana recurre a la toponimia bíblica en tales espacios. Sirvan de muestra Al filo del agua (1947) y Las tierras flacas (1962), ambas de Agustín

Yáñez. Escribe Fernando del Paso:

Prosiguieron la marcha, y de allí en adelante, el indio mayo se dedicó a ponerle nombre a todas las cosas que veía, de manera que Buenaventura, el viejo y sus hijos, pasaron por lugares por los que no había pasado nadie antes, porque nadie, como ellos, conoció antes ni después el Valle de la Circuncisión, el lomerío de Corpus, la Hondonada del Buen pastor, el Despeñadero de Jesús Nazareno, el Arroyo de Todos los Santos, el Bosque de la Epifanía […] [132].

Adolfo Castañón, de acuerdo con Antonio Alatorre, no cree “del todo irreal” esa geografía escatológica cristera, sino correspondiente “a un mapa de sitios de penitencia y lugares de purificación y peregrinaje […]. Tal geografía corresponde a una cultura, la “cultura ranchera” […], esculpida en un catolicismo de estirpe española, hijo de la contrarreforma [133].

Espacio urbano del inframundo proletario

Sin embargo, es en el marco urbano donde se percibe dominante el espacio social con los problemas derivados de un desarrollo de la ciudad conforme a pautas económicas capitalistas. Es por lo que la crítica suele destacar dos vías de investigación que le interesan a Fernando del Paso como novelista: la forma de la expresión, ya mencionada y, tejida en ella, la indagación histórica, de tal manera que una y otra fluyen simultáneas. Así lo destaca Adalbert Dessau, para quien José Trigo inaugura la novela mexicana centrada en la vida y en la lucha obrera [134].

Según repite el autor en entrevistas, cuando joven vio en Tlatelolco vagabundos y ferrocarrileros jubilados que habían hecho sus casas en vagones viejos. Un día vio también a un hombre alto y desgarbado que caminaba por vías de tren abandonadas con una pequeña caja blanca, acaso un féretro. De ahí nació lo que en la intención primera fue un cuento y luego se hizo novela desbordante.

Con un peso discursivo y semántico mucho mayor que el cristero, se ubica en la ciudad nada letrada la historia de José Trigo, el misterioso personaje que un día se instaló en el vagón con Eduviges, a quien ven pasar una vez y otra llevando un ataúd desde la carpintería de don Pedro para entregarla a la familia de algún difunto, de quien apenas nada saben porque apenas nada responde cuando se le pregunta. Junto a la historia de José Trigo, la de los trabajadores del ferrocarril que, sumidos en la miseria, habitan dos campamentos, uno al este y otro al oeste, contiguos a la estación activa de Nonoalco-Tlatelolco, en la ciudad de México. Al abrigo de la ciudad, pero fuera de ella. Desde donde se ven las "miríadas de luces de la metrópoli, ciudad madre que abraza a los campamentos[135]." Están hechos esos campamentos de vagones inservibles ya, estacionados en vías muertas y adaptados para viviendas, junto a chabolas de cartones. Esa historia de José Trigo se inserta en la de todo un espacio social colectivo, el de los ferrocarrileros allí asentados, con sus problemas de trabajo, de salario, de huelga, de represiones policiales, de lealtades, de traiciones, de amor, de generosidad y de mezquindades. Como referente novelado, la huelga ferroviaria –ferrocarrilera– de 1958-59. Sobre el asunto de la huelga vuelve el autor en Palinuro de México, esta vez sobre la estudiantil de 1968.

Universo cristero y universo urbano de la periferia, de la chabola. Uno y otro profundamente clausurados en el aspecto social, pero bien distintos en cuanto al escenario se refiere: abierto a la inmensidad del campo el primero, del todo circunscrito el segundo, hasta el punto de que los lugares cristeros hayan devenido espacio arcádico para quien, como Buenaventura, debe habitar luego en el recinto cercado de un vagón de tren:

Buenaventura ya no recuerda la Guerra de los Cristeros, los muertos, los hijos perdidos, el indio mayo. Hace ya tantos luengos años que vive en este inframundo de Nonoalco, que daría gustosa sus ojos por ver de nuevo lo que sus ojos vieron camino al volcán, único recuerdo de la tierra y del cielo que se llevará a la tumba: las vegas húmedas, las serranías nemorosas y feraces, los prados amenos y amables vestidos de hierba cencida, los henares, las mieses ceriondas y rubiales, los trebolares verdecelodón, los lloredos verdemontaña, y aquí y allá, navegando al amor de la tierra campurosa, los cortijos, las trojes, los hórreos y los silos, los aduares y las alquerías…[136]

Pero ¿por qué novelar conjuntamente un pasado cristero y un submundo proletario en torno a 1960? Acaso la razón esté conectada con aquel parecer de Carlos Fuentes, a propósito de que la ficción es capaz de afirmar algo que los historiadores no dicen: “el pasado no ha concluido, el pasado tiene que ser reinventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos [137].” José Trigo establece puentes entre espacios y tiempos distintos, remonta sobre fronteras cronotópicas para otear, desde una atalaya más alta, puentes de unión o zanjas diferenciadoras. Y halla elementos comunes en el absurdo, en el fracaso de ambas conmociones sociales, cristera y ferrocarrilera, respectivamente desbordadas, al fin y a la postre, por las fuerzas federales y por el ímpetu invencible del llamado progreso. Cristeros y ferrocarrileros comparten un destino aciago, sobre todo en el caso de los personajes que, como Buenaventura, habitan los dos mundos, eslabonándolos en cierta manera. Junto a ello, la disolución o la enajenación del individuo en uno y otro espacio de violencia, represión y miseria, está ligada a la carencia de nombre propio o a su mutabilidad. Está ligada metonímicamente al desolador espacio vacío que cierra la novela:

Porque todo esto, y esto es un decir, fue la mañana, la tarde, la noche en que soñé o creí soñar que buscaba a José Trigo por cielo y por tierra: bajo todos los cielos habidos, sobre todas las tierras por haber. Y no vi nada ni a nadie.

Nada bajo el cielo.

Y sobre la tierra,

Nadie [138].

Sin embargo, existen diferencias enormes en la actitud ante lo narrado en uno y otro espacio discursivo: no hay distanciamiento irónico del narrador ni distorsión expresionista al relatar el suburbio urbano, como lo hay en el caso del cristero.

Por otra parte, José Trigo, igual que Gringo viejo, habla del relato primordial como poder cognitivo y legitimador de la verdad. La anciana Buenaventura, arquetipo tan del gusto de la novela hispanoamericana pero reconocible también en la literatura europea de nuestro tiempo, como aquel viejo indio “padre de

todos los relatos” al que se refiere Italo Calvino en Si una noche de invierno un viajero, es memoria colectiva, fuente interminable de narraciones en todas las lenguas:

Nunca fueron las palabras tan bellas para cantar al agua, a la muerte, a los girasoles. Los trenes estancados en el agua, el agua yendo y viniendo. Es éste, dijo Nonanancen-Cencinzontle, el paraíso de los que mueren por rayos, el cielo de los ahogados, los gotosos, los hidrópicos, y aquí también como en todas partes brilla el lucero de la tarde, la estrella de Luciano hijo de mis palabras” [139].

Dada la fortaleza del símbolo y del mito, autóctono o importado, como agentes de sentidos en José Trigo, obligada se hace una referencia, aunque breve, a uno de los que se incardinan claros al modo de hilo en la red semántica de la novela. Se trata de la vida como viaje, asociada en un caso al éxodo cristero y, en otro, al contraste entre el estatismo de los vagones-chabola, un tiempo rápidos pero ya definitivamente quietos, y la vitalidad de aquellos trenes, rompedores de toda frontera y de imagen siempre unida a la Revolución Mexicana, esa “bola” creciente y en movimiento perpetuo, pues la alimentaron. José Trigo canta esos trenes mediante un discurso largo y memorable. Aunque haya de ser breve, bien merece una cita:

[…] esa revolución se hizo en tren.

Él te lo dirá.

Y tú, cuando escuches el silbato de un tren, lo recordarás.

Recordarás, como si los vieras, los cascos niquelados y caponas gualdadas de los guardias presidenciales cuyos cadáveres fueron quemados en los basureros de Zoquipa; los sables temerosos y chacots charolados de los dragones que combatieron la Revolución; los blusones caqui, las mascadas rojas y los sombreros tejanos de toquillas de cerda de los dorados que tomaron Ciudad Juárez. Porque todos ellos se fueron, vinieron, vivieron, murieron en el tren.

Pregúntaselo a los ríos, a los lagos, a las montañas que los vieron pasar [140].

José Trigo, en fin, engarza los principales mundos novelados en la visión de la Revolución civil traicionada por los mismos que la hicieron, por las fuerzas fácticas de siempre. Los engarza también en la cuestión de los límites de lo real, pero no fue nuestro propósito tratar aquí este punto, fronterizo sin duda. Todo ello mediante un discurso donde fertilidad creativa y reflexión implícita sobre el lenguaje mismo se adhieren inseparables buscando nuevas relaciones entre los seres, nuevas facetas de la realidad, como esforzándose en desvelar lo oculto tras la ideología, entendida esta en el sentido amplio de sistema de representaciones –mitos, imágenes, ideas…– que históricamente funcionan en una sociedad.

Según Carlos Fuentes [141], el fin de los metarrelatos que acompaña a la era postmoderna acaso sea sustituido por los polirrelatos o multirrelatos inherentes a un mundo policultural, capaces de echar una mirada histórica a la continuidad cultural de América. Las tendencias últimas de la novela mexicana miran hacia la frontera Norte del país, donde problemas derivados de la ubicación-puente crecen como si fueran imparables. Los novelistas, por no hacer mudanza en su costumbre, no silenciaron ni silencian los que atañen a las fronteras culturales y a las demás, para las cuales acaso sean capaces de proporcionar diagnóstico y remedio acertados.

Poesía y canción durante la Guerra de 1936-1939

Maryse Bertrand de Muñoz

Catedrática Emérita. Universidad de Montréal

El 18 de julio de 1936 estallaba en España la peor de las guerras civiles de su historia: unos militares españoles se sublevaban contra la Segunda República y lo que pensaban que se iba a solucionar en unas semanas duraría treinta y dos interminables meses. El golpe se transformó en seguida en guerra civil y de allí en una lucha de carácter internacional. Las controversias y polémicas levantadas alrededor de tan infausto acontecimiento fueron inmediatas y se prolongan hasta hoy. Numerosos son los que afirmaron a lo largo de los años y de las décadas que “Lo que se ventiló en la guerra española sigue estando vivo en el fondo de un volcán de pasiones que no se ha extinguido”; esta frase de Vicente Marrero data ya de 1961[142] y en 2006, casi medio siglo más tarde, Alberto Reig Tapia afirmaba tajante en La cruzada de 1936. Mito y memoria:

La guerra fue un fenómeno de extraordinaria proyección y trascendencia en el tiempo y en el espacio, no sólo para los españoles que la vivieron o sufrieron sus consecuencias más directas, sino también para todo los demócratas y antifascistas del mundo entero. Y más aún, todavía conserva y conservará, probablemente ya para siempre, una dimensión y una actualidad universales [143].

La creación literaria cobró mucha importancia ya durante las mismas hostilidades y desde entonces no ha dejado de acrecentarse. En 1982 Serge Salaün escribía: “El carácter ejemplar de estos 32 meses de guerra es un dato indiscutible”, y continuaba luego: “es lo que justifica la proliferación discursiva y su carácter inacabado. La guerra de España continúa, por lo tanto, produciendo

ríos de tinta y saliva”[144].

Si nos limitamos a la poesía constatamos que fue muy abundante durante las hostilidades y siguió la producción en la inmediata posguerra española, pero luego poco a poco fue decayendo. “Flameó el verso en ambos lados y en ambos lados murieron muchos con la estrofa en los labios”, afirmó Fernando Díaz Plaja al principio de la tercera edición de su antología La Guerra Civil y los poetas españoles [145]; en el epígrafe traducía una frase de Jean Giraudoux en No habrá guerra en Troya: “Desde el momento en que se declara la guerra es imposible frenar a los poetas. La rima sigue siendo el mejor tambor”.

De la misma manera empieza el buen conocedor de la poesía de la lucha cainita española, Serge Salaün señalado arriba, su artículo sobre la expresión poética durante la contienda del 36, insistiendo en la abundancia notoria de la poesía:

La guerra de España dio lugar a un fenómeno poético de una amplitud excepcional que las antologías y los libros de poemas no reflejan sino muy imperfectamente. Nadie ignora que la inmensa mayoría de los grandes “nombres” de la poesía española que constituyen estas prestigiosas “generaciones” de anteguerra adoptaron el combate y las esperanzas del ideal republicano. Para poetas como Rafael Alberti, Miguel Hernández, Emilio Prados, etc., la guerra no es una ruptura en su escritura sino una continuidad y un desenlace. Sin embargo, estos “profesionales“ de la literatura no son los únicos en causa, y allí está la gran originalidad del conflicto. La corriente de poesía popular que nunca dejó de existir en España –más o menos independiente de la gran literatura, más o menos oral según las épocas–, es una de las componentes esenciales de la explosión poética de la guerra [146].

En efecto, la revolución despertó en los españoles una necesidad imperiosa de cantar en versos que se manifestó en una gran cantidad de obras personales como la Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos (1938) de Rafael Alberti, las Poesías de la guerra de Antonio Machado, reunidas en 1960, Viento del pueblo de Miguel Hernández (1937), el Poema de la bestia y el Ángel de José María Pemán (1939) y Poesía en armas de Dionisio Ridruejo (1940). Pero numerosos “romanceros”, salidos en parte de la pluma de escritores anónimos,

surgieron también entonces. Recuérdese simplemente a título de ejemplo, desde el lado republicano: Romancero general de la guerra de España, recopilado por Georges Pillement en 1937, Romancero general de la guerra civil española, seleccionado por Rafael Alberti en 1944 y Poetas en la España leal de 1937; desde el lado nacional: Romances de guerra y amor, un gran romancero, publicado por N. Sanz y Ruiz de la Peña en 1939 y Cancionero de la guerra de C. Cienfuegos, también de 1939.

A la cantidad y a menudo la calidad, se añade una función inmediata sumamente importante: el transmitir un pensamiento, una ideología, un dolor que cobra valor colectivo. El vehículo más usual fueron las publicaciones periódicas de los frentes, de los batallones, de las asociaciones o simplemente culturales como lo fueron Hora de España, El Mono Azul y Jerarquía. “Lo más destacado de El Mono Azul”, escribía María Zambrano en Los intelectuales en el drama de España, ”lo más popularizado, es el romancero de la guerra, que ocupa sus páginas centrales” [147].

Así el género poético, reservado por lo general a un público restringido, se convirtió en un medio de comunicación mucho más abierto, que alcanzó al pueblo, al combatiente de todas las esferas. Y éste se sentía también animado a escribir, a expresar en verso su sentir. De ahí nació una gran cantidad de coplas elementales, con reminiscencias del antiguo folklore tradicional, de autores entonces conocidos o anónimos; sus poemas eran fáciles de memorizar y se repetían en los frentes; he aquí una muy popular:

Canta, miliciano, canta,

y canta todos los días,

que quiero con tus cantares

convivir las alegrías

lo mismo que los pesares. [...]

El domingo ya pasó,

las flores se estropearon,

las campanas no tocaron
y Madrid no se tomó. [...]
Le he prometido a mi novia
ser algo más que valiente,
pues ella sabe la rabia
que tengo yo al otro frente. [...]
Mientras tengamos fusiles
y no falten municiones,
venceremos los civiles
contra todas las naciones.

El romance renació con un vigor inigualado, “voz de España que no tiene edad” –en palabras de Alberti–:

pues se ha manifestado tan válida para los poetas-guerreros que en el siglo XIV peleaban contra los moros, como para los intelectuales de sentimientos populares, los campesinos y los obreros semianalfabetos que en el siglo XX luchaban por una España justa [148].

La mayoría de las obras poéticas de ese momento histórico traumatizante se podría calificar por su carácter de “urgencia“ en un bando como en otro. También se nota a primera vista al examinar el corpus poético global el antagonismo de las concepciones básicas de los unos y de los otros: sin embargo el maniqueísmo, la intención propagandística, los ataques constantes al enemigo, el ensalzamiento de los símbolos como la bandera, la hoz y el martillo, de los héroes en la lucha y de los soldados, todo ello forma algunas de las constantes de

la poesía de la guerra.

Comentaré solamente unas pocas obras de unos poetas especialmente valiosos y renombrados pues han alcanzado el gran público y mi objetivo mayor es dar a conocer a unos de menor relieve, si bien sumamente interesantes; con estos pocos “de profesión” se tendrá una idea de lo que puede suponer el conjunto.

Empezaré por Rafael Alberti pues, además de ser el iniciador y el animador del “romancero“, dejó poemas inolvidables, reunidos en parte en la cuarta sección de De un momento a otro (Poesía y historia, 1932-1937): “Madrid, capital de la Gloria”. Estas composiciones, de muy diversas medidas, en las cuales la libertad parece ser la norma, están dedicadas a una gran riqueza de temas, si bien todas giran alrededor de la guerra; los soldados, los campesinos, la resistencia civil, los miembros de las Brigadas Internacionales, el general Kleber, García Lorca, etc. Elijo dos poemas por ser quizá los más conocidos, los que más han retenido la atención del público lector y de los cuales reproduzco unas estrofas:

A GALOPAR

Las tierras, las tierras, las tierras de España.

Las grandes, las solas, desiertas llanuras.

Galopa, caballo cuatralbo

jinete del pueblo,

al sol y a la luna. [...]

A galopar,

a galopar,

¡Hasta enterrarlos en el mar!

y

A LAS BRIGADAS INTERNACIONALES

Venís, desde muy lejos ... Mas esta lejanía,
¿qué es para vuestra sangre, que canta sin fronteras?
La necesaria muerte os nombra cada día
no importa en qué ciudades, campos o carreteras. [...]
Quedad, que así lo quieren los árboles, los llanos,
las mínimas partículas de luz que reanima
un solo sentimiento que el mar sacude: ¡Hermanos!
Madrid con vuestro nombre se agranda y se ilumina.

Antonio Machado, defensor desde siempre de la libertad, ya mayor en 1936, fue sin embargo uno de los primeros en colaborar con la República en toda clase de publicaciones, y particularmente en Hora de España, firmó declaraciones, habló por la radio. Sus artículos y sus palabras escritas o pronunciadas fueron recogidas en un libro titulado La guerra y María Zambrano las calificó de paternales y hondamente melancólicas “Poeta, poeta antiguo y de hoy“, afirma, “poeta de un pueblo entero al que enteramente acompaña” [149].

El primer poema de Antonio Machado durante la contienda fue dedicado a la muerte de otro poeta, Federico García Lorca; salió en el semanario Ayuda el 17 de octubre de 1936 y dio pronto la vuelta al mundo. Considerado por muchos críticos como uno de los mejores de su autor en sus últimos años, fue también uno de los más estremecedores y de mayor valor lírico entre los múltiples

compuestos por doquier a la memoria del poeta del Romancero gitano:

Se le vio, caminando entre fusiles,

por una calle larga,

salir al campo frío,

aún con estrellas, de la madrugada.

Mataron a Federico cuando la luz asomaba. [...]

Que fue en Granada el crimen

sabed –¡pobre Granada! en su Granada[150].

Entre los numerosos poemas machadianos destaco particularmente el de la defensa de Madrid, batalla que tanto atrajo la atención del mundo:

¡Madrid, Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena,

rompeolas de todas las Españas!

la tierra se desgarra, el cielo truena;

tú sonríes con plomo en las entrañas[151].

Machado abandonó Madrid en noviembre de 1936, aconsejado por Alberti y León Felipe, y al principio de 1939 formó parte del éxodo que pasó a Francia, y murió el 22 de febrero en un pueblo cercano a la frontera, Collioure.

Antes de detenerme a continuación en la poesía de la España nacional hay que mencionar, aunque sea sólo de pasada, los nombres de otros poetas que no

solamente serían dignos de retener, sino imprescindibles, en un estudio más amplio: León Felipe, Emilio Prados, José Herrera Petere, Pedro Garfias, Rafael Dieste, Luis Cernuda, José Moreno Villa y José Bergamín.

El primero y más conocido de los autores en favor de la causa nacional es, sin duda, José María Pemán, con su largo, inacabable y solemne Poema de la Bestia y el Ángel (1938), de tono grandioso y épico. Aquí, el entusiasmo por la España eterna, el fervor nacionalista, cristiano, se oponen de forma violenta a todo lo que venga de fuera del país, sea el marxismo, el ateísmo o la masonería; el antisemitismo es notorio, la grandilocuencia y el maniqueísmo lo dominan todo.

La Bestia encarnó entonces en un carro de muerte.

Sapo inmenso de hierro invulnerable

[…]

Para engañar al cielo,

los jinetes del monstruo

taparon sus armaduras

con ramaje de olivo y de manzano.

[…]

Era la gran mentira que avanzaba.

La Promesa falaz y el Amor falso:

la palabra engañosa del apóstol,

la sonrisa judía del banquero …

¡El rencor y la muerte

bajo ramas de olivo y de manzano! [152]

Durante muchos años estos versos fueron elogiados sobremanera pero hoy suscitan pocos comentarios positivos.

Encontramos violencia y maniqueísmo en Pemán, pero encontramos también estas características en gran parte no sólo de la poesía nacional, sino también de la republicana. A esto se añade por lo general en la zona franquista una gran imaginería que llama emociones fuertes y sentimentalismo. El moralismo, el tradicionalismo, la aceptación de la muerte, asì como la idea de una España indivisible, imperial, suelen formar parte de la poesía de tendencia fascista. El culto a la personalidad es muy fuerte en las dos zonas; recordemos los sonetos a Líster y a Moscardó de los hermanos Machado y que, por ejemplo, Pedro Laín Entralgo, posteriormente tan diferente en sus ideas políticas, compuso su único poema de la guerra en honor de José Antonio Primo de Rivera. Manuel Machado, totalmente opuesto en ideología y estilo a su hermano, puede casi considerarse como el prototipo del tradicionalismo; en Horas de oro (l938), dividido en tres partes, “Ayer”, “Hoy”, e “Introito”, la parte central se abre con un soneto a Franco:

Caudillo de la nueva reconquista,

Señor de España, que en su fe renace,

sabe vencer y sonreír, y hace

campo de pan la tierra de conquista[153].

Sigue luego la alabanza a las principales figuras de la guerra y hasta a la Virgen del Pilar, ”capitana otra vez”. Encontramos el mismo afán de elogiar y ensalzar a los héroes, y particularmente a Franco y a José Antonio, en Eduardo Marquina y Dionisio Ridruejo, o las gestas de los franquistas en Gerardo Diego, “Elegía del Alcázar”[154]. Otro poeta digno de mención es Agustín de Foxá, que en El almendro y la espada (1940) recopiló la mayor parte de su producción poética de la guerra; en poemas como “Trincheras del frente de Madrid”, “La espiga“, “Poema a Calvo Sotelo“, el conde Foxá participa de las mismas ideas que se han

señalado como peculiares de la zona nacional. Veamos sólo este trozo significativo del “Poema a Calvo Sotelo“:

Una línea de tierra nos separa.

Pero estamos tan lejos …

Para llegar hasta vosotros, trenes,

Rutas extrañas, playas extranjeras.

Y sin embargo, hermanos enemigos.

Qué cerca nuestra sangre que aclararon

Las mismas frutas, que encendieron, roja,

Primaveras y labios parecidos [155].

Ricardo de la Cierva, fiel defensor de Franco y de los franquistas, tuvo que confesar sin embargo en Cien libros básicos sobre la guerra: “Franco perdió en casi toda la línea la guerra de los versos”[156]. La comparación de la poesía en los dos bandos es por lo general desoladora para la España nacional. Sobre un libro reciente de Manuel Machado, Poesía de guerra y posguerra [157], Andrés Trapiello comentaba en El País: “Es, desde luego, poesía desigual [...] De circunstancia mucha, de festejo o pía la otra; de exaltación nacional no poca, de exculpación bastante y de adhesión casi adulatoria, indigna, unas docenas ...”[158] Pero, a pesar de todo, interesa indicar algunos aspectos y ciertas obras que en su tiempo llamaron la atención.

Pasemos ahora a estudiar un aspecto particular de la poesía de los años 1936, 1937, 1938: la creación del “Romancero” de la guerra civil.

Ya antes de la guerra, la influencia de la Unión Soviética se hacía sentir y ya se había levantado la polémica a saber cuál era la función del arte. La Generación poética del 27, seguidora del ideal de Juan Ramón Jiménez, había concedido el

predominio al arte por el arte pero se fue poco a poco pasando de la poesía hermética a la militante, y con el estallido del conflicto los poetas fueron preocupándose más del acontecer diario, de los horrores que les rodeaban y de expresarse con un lenguaje más directo, más cerca de la realidad cotidiana: lo que se había mantenido en un plano muy teórico se planteaba ya como una verdad ineludible: había que llevar la teoría a la práctica.

La Alianza de Intelectuales Antifascistas, aliada a los Escritores Revolucionarios que se habían reunido en París en julio de 1935, tenía mucha fuerza y repercusión en toda Europa y sus miembros españoles decidieron, ya en agosto de 1936, crear en Madrid el periódico El Mono Azul. Hoja Semanal para la Defensa de la Cultura, ya citado arriba; José Bergamín y Rafael Alberti eran respectivamente su presidente y secretario. El primer número, fechado el 27 agosto de 1936, se abría con una "letrilla" del principal animador de la publicación, que daba ya el tono a la revista:

¡Salud! mono miliciano,

lleno, inflado, no vacío,

sin importarle ni pío

no ser jamás mono-plano.

Tu fusil

también se cargue de tinta

contra la guerra civil.

En el centro del semanario se publicaban ya cinco romances y se convocaba a todos los que quisieran escribir a mandar sus poemas a la dirección:

La Sección de Literatura de la Alianza inaugura en este número el Romancero de

la Guerra Civil. Se pide a todos los poetas antifascistas de España, anónimos y conocidos, que nos envíen inmediatamente su colaboración. (Cursiva de la autora).

Ya el 10 de septiembre de 1936, María Zambrano escribía, en el número 3 de dicho semanario, estas palabras cargadas de sentido tituladas “La libertad del intelectual”:

Es hora ya que el intelectual escuche esta voz [del pueblo] y la haga inteligible, teórico actual e inolvidable; es hora de que renuncie a la alevosa e hipócrita libertad burguesa para servir a la verdadera libertad humana, que sólo es posible desenmascarando hasta lo último los restos inservibles de un pasado que no quiere pasar y acepte, alumbrándola, esta verdad que sólo al pueblo puesto en pie se muestra.

Todo ello fue el “coup d'envoi” del género poético dominante del bando republicano durante las hostilidades, así como del bando opuesto de todas formas. Ya sin duda se habían escrito y hasta publicado algunos poemas, pero a partir de entonces es cuando renace con un vigor quizá nunca alcanzado el poema de circunstancia, el poema directamente inspirado por los horrendos hechos vividos por los habitantes de la piel de toro. Se generaliza entonces por primera vez en la historia mundial “la imagen del poeta que ‘empuña la espada’, el poeta que exalta en sus versos los ideales por los que lucha en las trincheras, cuya obra es en todo momento poesía de combate”[159].

En conjunto, la producción fue mucho más abundante en la zona republicana, pero la zona franquista dio también bastantes frutos y, si bien éstos suelen ser juzgados inferiores a los del otro bando, no deben despreciarse sin consideración.

Se estima entre 15.000 a 20.000 el número de composiciones debidas a unos 5.000 autores, siendo los anarquistas los más prolíficos y entre ellos Antonio Agraz, José García Pradas, Félix Paredes y Juan Usón. Todos comprendieron la eficacia del romance durante la guerra; veamos este fragmento de Fausto Grat

que hace resaltar la riqueza del octosílabo:

ROMANCE, ROMANCE MÍO

[…]

letras unidas con alma

agüita que lleva un pueblo

por las venas del papel.

[…]

Letras que en trigo cobraron

una vida y, al nacer,

pasaron por el engendro

de la tinta y el papel [160].

Poco a poco, en efecto, se fueron multiplicando los romances y se empezaron a recopilar muy pronto. Ya en 1936, Manuel Altolaguirre publicaba la primera serie del Romancero de la guerra civil [161] y en 1937 varias fueron las publicaciones que recogían poemas de varios tipos además de numerosos romances. La más conocida es sin duda la edición preparada por Emilio Prados y prologada por Antonio Rodríguez Moñino, Romancero general de la guerra de España [162]; en este voluminoso libro de casi trescientas páginas, constituido de 335 romances, se encuentran muchas obras de poetas muy conocidos, otros menos y solamente unos quince anónimos o firmados por letras, un nombre o un seudónimo. Poesía en las trincheras [163], Romancero popular de la Revolución [164] y Cancionero de la guerra de España. (Aportación de los mejores poetas españoles) [165] figuran entre otras recopilaciones como las de mayor relieve

que vieron la luz en ese mismo año, en plena guerra.

César de Vicente Hernando, en un voluminoso libro, Poesía de la guerra civil española, 1936-1939, define así las poéticas en los dos bandos enfrentados:

El desconocimiento, origen de toda autoridad. Tal presupuesto distingue la labor republicana por la enseñanza y el anti-intelectualismo fascista. La vaciedad de materiales reales en la poesía fascista provoca un lleno de valores “eternos” y “supremos” (fe, cruzada, muerte, …) y de imágenes naturales (que “desocializan”). El “cronotopo” poético fascista (la castilla de la Reconquista, lo que ya es una terminología tendenciosa; el siglo XVI; el Barroco grandioso; … y el campo castellano), sustentando una vez más en su propia mitificación de la realidad histórica, confluye con un necesario anti-humanismo (la historia no la hace el hombre (burguesía) sino la “Raza” (fascismo) que le permite articular un discurso sin fisuras aparentes, que se autolegitima y explica por sí mismo. El héroe que nace de este discurso anti-humanista está distorsionado por la ausencia de relaciones dialécticas con situaciones concretas; es un simple instrumento de “fuerzas” metafísicas y de ideas de mando. El sujeto de la Historia ya no son las masas (comunismo) sino los “designados” para tal tarea: Franco, Mola o los que transmiten los valores de la “Raza” [166].

A pesar de estas diferencias marcadas, encontramos tanto en la poesía republicana como en la nacional características comunes: el rebajamiento del enemigo, los defectos físicos y psicológicos, una insistencia y una malevolencia tremendas, aumentándolos en ocasiones hasta la exageración y la caricatura.

Entre los primeros, el lenguaje y los símbolos rara vez son complejos o rebuscados; la retórica y la grandilocuencia es mucho más frecuente entre los segundos y, subraya Lechner, “el afán de conjurar el presente mediante la magia de un pasado glorioso pero irrevocable, constituye un indicio del confuso punto de partida del movimiento fascista”[167]. Pero en los dos abundan exclamaciones, exhortaciones, reiteraciones, repeticiones, y los verbos, los imperativos, los sustantivos, los vocativos dan mayor fuerza a las frases, subrayan mejor la idea.

El estilo narrativo y descriptivo domina en casi todos y muchos recurren al

diálogo como en los antiguos romances. El título, por lo general, da ya el sentido de todo el poema, tiene una "función programática"[168] y siempre los poetas cuidan mucho del final de sus obras; frecuentemente sirven estos finales para animar a los soldados o a la población, para exaltar los sentimientos, inculcar la doctrina o una idea, incitar a combatir. En realidad, tanto en un campo como en otro el poema muy a menudo, sobre todo en los primeros nueve o diez meses de la lucha, tiene valor pedagógico, docente; las elegías y las modalidades abstractas, más discursivas empezaron a figurar en número importante sólo a partir de finales de 1937, pero hasta entonces el fervor, el deseo imperioso de ganar la guerra no dejaba tiempo a una reflexión muy profunda ni a elucubraciones metafísicas.

Los romances suelen ser cortos sobre todo entre los Republicanos pero en el bando opuesto pueden alcanzar varias páginas y centenares de versos; entre los primeros dominan claramente los poemas de una estrofa, lo cual no es el caso entre los segundos [169]. La métrica suele ser correcta y por lo general los escritores se atienen a una versificación y a un lenguaje tradicional.

Se utilizan a menudo las sinalefas, pero los hiatos, las diéresis y las sinéresis son más raros a pesar de que no representen dificultades particulares para muchos. Sin embargo, a menudo en los poetas populares, la sintaxis cede el paso ante la lengua cuando la métrica se impone; y los principiantes a menudo ponen uno o dos versos, son más cortos o más largos o no logran mantener el octosílbo y pasan al heptasílabo y pueden pasar al hexa o pentasílabo; sólo en casos muy raros se acorta hasta el bisílabo como en el poema de Nicolás Guillén, "No sé por qué piensas tú".

Algunos ejemplos de poetas conocidos y de anónimos dan fe de estas características. Uno de los más célebres fue el siguiente de José Bergamín y por este motivo lo cito entero.

ROMANCE DEL MULO MOLA [170]

El hijo de la gran Mula

por Mola vino a las malas.

Como no tuvo soldados,

los hizo con las sotanas.
De lejos, el traidor Franco
sólo promesas le manda,
y, tomándole por Mulo,
le anuncia tropas mulatas.
Ya están pidiendo máquinas
las tropas de las mejalas.
La Media Luna ya tiene
protección de las beatas.
¡Cómo curan sus heridas,
cómo el moro les regala
sangrientos ramos de flores,
llenos de orejas cortadas!
En mulas van hacia Mola,
pidiendo a gritos la paga.
Mola los muele con marcos,
ya caducos de Alemania.
¡Fiero moro, te engañaron,
te van a engañar, te engañan!
De todas partes, por radio,
llegan las voces cascadas

de generales borrachos,

diciendo botaratadas.

Mientras que contra los cuentos

que los fascistas levantan

las hoces y los martillos

chocan sus verdades claras.

Las Milicias van cantando

su alegría en la batalla,

victoriosas de la muerte

que acecha a sus milicianos;

siempre poniendo los ojos

en donde ponen las balas.

Asoma la luz del día

enfrente de Guadarrama,

ensangrentando de albores

las luces de la esperanza.

Al otro lado del monte

está la muerte de España.

El anarquista Durruti, uno de los héroes más elogiados y llorados de la guerra, dio lugar a múltiples poemas; he aquí el del anarquista Antonio Agraz y uno anónimo.

A DURRUTI [171]

Se pone en marcha el cortejo.
Atardece la mañana.
El sol de los libertarios
se oculta entre nubes blancas;
las nubes blancas sollozan
y se deshacen en lágrimas;
las lágrimas, hechas lluvia,
del cielo a la tierra bajan;
la tierra, con su caricia,
de dura se torna blanda
para recoger los restos
de la vida atormentada
de nuestro hermano Durruti,
el de la sonrisa franca,
el de corazón entero,
el de la mirada clara.
Miles de pupilas rielan
por la Vía Layetana,

que desde hoy, para su gloria,
Vía Durruti se llama.
[…]

¡DURRUTI ES MUERTO! [172]

¡Malhaya aquel que
mengüe su obra!...
Buenaventura Durruti,
¿quién conoció otra congoja
más amarga que tu muerte
sobre la tierra española ...
“... atardecer de noviembre
camino de la victoria ...”
Atardecer de noviembre
¡borrón negro de la Historia!

Sólo hablaste estas palabras
al filo ya de tu hora:
Unidad y firmeza, amigos;
para vencer, habeís de sobra!

Durruti es muerto, soldados!

Que nadie mengüe su obra! ...

Miaja, el general que defendió Madrid heroicamente y cuyas glorias cantaron los Republicanos, fue denostado por los Nacionales. Leamos este poema de un anónimo franquista que se equipara al de Bergamín, “El mulo Mola”:

¡MIAJA! [173]

¿Qué general se sonrojo

del Arma de Infantería?

¿Quién, qué blanco se diría

por su miedo, hace de rojo?

¿Quién al rojo causa enojo

porque en el frente se raja?

¡Miaja!

[…]

¿Quién no tiene sentimiento

del deber y del honor

y a un ruso semilor,

servil, presta acatamiento?

¿Quién con cobarde ardimiento

a Madrid busca mortaja?

¡Miaja!

[…]

¿Quién desde que comenzó

esta guerra, queda mal?

Y ¿quién lo hace siempre mal

donde quiera que actúe?

¿Quién en Andújar "palmó"?

¿Quien el que sólo se "raja"?

¡Miaja!

[…]

¡Bien el Miaja lo encaja!

Y puso vale tan pequeño

digámosle a voz en grito:

¡Miaja! ¡Miaja! ¡Miaja!

Escuchemos ahora estos fragmentos de loor al 18 de julio, escrito por el Nacionalista Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña:

ROMANCE DEL 18 DE JULIO [174]

Julio y Castilla. Vuelo

de sol en trino cálido,

donde el oro simula

premura de relámpago,

[...]

¡Tarde del dieciocho!

El primer grito, alzado

al borde de la guerra

sobre el mundo. ¿Soñaron

en asombrar al siglo

con los férreos pegasos

de la gloria?

[...]

¡Los héroes de aquel día!

¡Qué nuestros, y qué altos

sobre estrellas vibrantes

sus nombres! ¡Cuántos! ¡Cuántos

fueron los que cayeron,

para lograr alzarnos

a las cumbres candentes

del ideal! Sembraron

de sangre los rastrojos

y se glorificaron

en el nombre de España

tres veces noble y santo. [...]

Precisamente ese 18 de julio de 1936, el pueblo salió en seguida a la calle para defenderse, luchar contra los golpistas y para pedir ¡armas! En Madrid, la masa se lanzó contra el Cuartel de la Montaña y logró rendirlo. Era el triunfo del proletariado contra las clases altas, contra los militares, contra todo lo que suponía opresión. Pero fue breve el regocijo, las tropas llevadas por los generales y las partes del Ejército que se habían sumado al Alzamiento querían entrar en Madrid, la capital, ocuparla y dominarla.

Madrid era la clave para unos y para otros. Para los atacantes, porque su conquista podía determinar el final de la guerra. Para los defensores, porque su defensa victoriosa podría servir de catalizador del espíritu de resistencia que la República necesitaba para rehacerse moralmente y poder luchar con fe por la victoria [175].

Ya antes de empezar el conflicto Madrid era señalado por los organizadores del pronunciamiento como un imperioso objetivo tanto desde el punto de vista nacional, como el internacional y el militar. Y el 1 de agosto, el general Franco, después de un fracaso en varias regiones de la península, daba la orden de conquistar Madrid.

Los meses de agosto, septiembre y octubre marcaron un avance cada vez mayor de las tropas rebeldes y el 6 de noviembre cuatro columnas del Ejército Expedicionario se instalaron a siete kilómetros del centro de Madrid, en barriadas y poblados. Así empezaba la batalla de Madrid que el historiador inglés Hugh Thomas definió con las palabras siguientes:

La batalla que comenzó el 7 de noviembre, al oeste de Madrid fue una de las más extraordinarias de la guerra moderna. Un ejército bien equipado pero de sólo 20.000 hombres –marroquíes y legionarios principalmente– empezó en una lucha sin piedad contra la población de una ciudad entera que se enderezaba como un bloque, pero mal pertrechada. La una gozaba del apoyo de los carros y de los aviones alemanes e italianos, la otra de los carros y aviones rusos [176].

Interesa señalar que esta batalla de Madrid era temida por los habitantes de la ciudad pues el general nacional Mola, ya al principio del otoño, hablaba de sus cuatro columas que se dirigían hacia ella y de la “quinta columna” compuesta de sus partidarios que estaban a la espera dentro y minaban el trabajo de los Republicanos. Habían sembrado el terror y sin embargo la resistencia de Madrid fue ejemplar.

La importancia de la capital creó tal impacto en todos que surgieron docenas y docenas hasta llegar a centenares de poemas, como se puede comprobar en las diferentes antologías y romanceros que se publicaron; fueron recogidos en parte en Capital de la gloria. Poemas de la defensa de Madrid [177].

Veamos algunos que protagonizan a héroes de este tremendo acontecimiento; primero el defensor, el general Miaja, cantado por Antonio Machado:

MIAJA [178]

Tu nombre, capitán, es para escrito

en la hoja de una espada

que brille al sol, para rezado a solas

en la oración de un alma,

sin más palabras, como

se escribe César, o se reza España.

Y más humildemente por “Un camarada del 5º Batallón, 33 Brigada, 3ª División”:

MADRID Y SU HEROICO DEFENSOR [179]

Madrid, eres invencible

cuando la invasión te ultraja.

¿Quién tienes en tu defensa?

¡Tienes al general Miaja!

Madrid, el inexpugnable,

para ti es la amenaza;

pero ésta resulta absurda

con nuestro general Miaja.

Madrid, eres invencible;

la invasión a ti no pasa por

la muralla de acero

que ha puesto el general Miaja.

[…]

Perdonadme, general,

y si en algo le he ofendido

le ruego que se haga el cargo

de que soy un campesino;

bajo el yugo opresor

la cultura a mí no vino.

Emilio Prados dedicó este bello romance al alemán Hans Beimler, comisario político de una centuria integrada en las Brigadas Internacionales y muerto en Madrid:

ROMANCE DEDICADO AL CAMARADA HANS BEIMLER, MUERTO HEROICAMENTE DURANTE EL SITIO DE MADRID

- HOMENAJE A LAS BRIGADAS INTERNACIONALES [180]

Ahora te encuentro, Hans Beimler,

cuando cierras tu jornada;

[…]

No es esto morir, hermano,

sino dar vida y hallarla,

que la muerte, cuando es muerte,

de la tierra nos separa

y tú te quedas con ella,

roja semilla que aguardas,

para crecer con la espiga

que hoy defienden nuestras balas.

Naciste lejos, hermano,
pero la Muerte en España,
te hizo nacer en su tierra
para ganarte a su patria …
[…]
Salud, Hans Beimler, tu cuerpo
va lejos, pero cercana
tu sangre aquí en nuestro suelo,
moja su caliente entraña:
árboles que se levanten,
te alzarán vivo en su savia.
Vuélvete, duerme tranquilo,
que aunque te vas, en España
quedas hecho tierra y viento,
agua y luz viva del alba.
Si un cuerpo tu vida pierde
un mundo en cambio la gana.

¡ALERTA, LOS MADRILEÑOS! [181] escribía ya en 1936 el primer

recopilador de romances, Manuel Altolaguirre, para animar a los capitalinos a tomar las armas contra el invasor:

I

Pueblo de Madrid valiente,

pueblo de paz y trabajo,

defiéndete contra aquellas

fieras que te están cercando;

ellas tienen por oficio

la destrucción y el estrago,

ellas hacen de la guerra

un arte para tu daño.

Si por amor a la paz

estuvimos desarmados,

por amor a la justicia

ahora el fusil empuñamos.

Demuéstrale al enemigo

que no quieres ser esclavo:

más vale morir de pie

que vivir arrodillados;

[…]

II

Madrid, capital de Europa,
eje de la lucha obrera,
tantos ojos hoy te miran,
que debes estar de fiesta;
vístete con tus hazañas,
adórnate con proezas,
sea tu canto el más valiente,
sean tus luces las más bellas
[…]
Madrid, te muerden las faldas
canes de mala ralea,
vuelan cuervos que vomitan
sucia metralla extranjera.
Lucha alegre, lucha, vence,
envuélvete en tu bandera;
te está mirando, te miran;
que no te olviden con pena.

Si para los Republicanos Madrid era la “capital de la gloria”, para los Nacionales

era la vergüenza de la nación defendida por viles milicianos y por comunistas. Leamos este otro romance, de Rafael de Balbín Lucas, uno de los poetas más prolíficos del bando franquista:

ROMANCE DE MADRID [182]

Ebrios de sangre los faros

prenden el asfalto liso,

en la oscura madrugada

corre estrellado el estío:

paran el coche los frenos

con duro, largo chirrido,

cuatro portezuelas sordas

cerraron de un golpe mismo:

rudos milicianos rompen

el claro sueño a los niños.

[…]

el hogar entero escarban,

las luces han encendido,

despechados anarquistas

la madre llevan consigo:

han arrancado a su falda

las manitas de sus hijos.

Áspero látigo azota

los inocentes gemidos,

terco acoso de preguntas

hostiga el silencio digno:

llamas violetas le salen,

palabras ninguna dijo. […]

En la lejana Moncloa

suenan profundos los tiros,

brota claveles de sangre

materno pecho de lirios:

las estrellas se desvelan

con el lloro de los hijos.

Antes de terminar esta rápida vuelta por el mundo de los vates, sólo quiero añadir unas palabras sobre los exiliados de la guerra del 36: muchos de ellos eran poetas y continuaron su tarea una vez expulsados de su país por la maldad humana. Así Rafael Alberti, León Felipe, Juan Ramón Jiménez, Manuel Altolaguirre, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Dieste, Concha Méndez, Arturo Serrano Plaja, Luis Cernuda, José Moreno Villa, Pedro Garfias, Juan-Gil Albert, Emilio Prados, Ernestina de Champourcín, Agustí Bartrá, para no citar sino los de mucho renombre, siguieron escribiendo versos. Sus nuevas experiencias los atenazaba y las plasmaron en sus obras, pero la patria dejada atrás y la tremenda lucha cainita sufrida en su desarrollo y consecuencias ocupó aún un lugar importante en varios de ellos. Sólo citaré unos fragmentos entre los más dolidos por los resultados de la contienda, la lejanía, la añoranza; el primero de León Felipe, en España del éxodo y del llanto:

Está muerta. ¡Miradla!

Miradla

[...]

Ya no hay patria. La hemos matado todos:

los de aquí y los de allá;

los de ayer y los de hoy.

España está muerta. La hemos asesinado

entre tú y yo.

[...]

¡España, España!

Todos pensaban

–el hombre, la Historia y la fábula–

todos pensaban

que ibas a terminar en una llama ...

y has terminado en una charca

[...]

Mirad; allí no queda nada.

Pasemos ahora a la canción que, desde los albores de la civilización, se ha hermanado con la poesía. Desde siempre los pueblos cantaron y cantan sus penas y alegrías, su deseo de paz o de guerra, sus plegarias o su desencanto y el verso

ayuda al ritmo de la música y a la memorización.

Los hechos políticos e históricos siempre han atraído a los compositores de canciones y el siglo XIX español ha sido particularmente fecundo en este sentido. Sin embargo, durante la II República pocas melodías nuevas se oyeron, se recurrió más bien a canciones antiguas, a las de la Revolución Francesa, de la Guerra de Independencia contra Napoleón o de la lucha contra Fernando VII, o a las foráneas como “La Internacional” o “La Joven Guardia”. Ni siquiera el Himno de la República Española, compuesto por Antonio Machado y con música de Oscar Esplà, fue muy conocido a pesar de ser sus autores muy célebres.

El caso fue muy distinto con el estallido de la revolución; entonces la lucha armada ofreció una amplia gama de temas, de posibilidades para expresar, para comunicar los hondos sentimientos que embargaban a todos. Los poetas ya famosos o noveles, como acabo de exponer, cogieron la pluma y escribieron romances [183], versos de diversos pies y formas anexas como las letrillas, las coplas, las canciones y múltiples combinaciones estróficas, etc. Escritores de todo calibre compusieron letras y a muchas de ellas los músicos se apresuraron a poner notas. Algunas canciones fueron muy populares, se cantaban en los frentes, en las calles, en la radio. Los compositores, a menudo gente del pueblo, recurrían a los viejos cancioneros, a las antiguas o más recientes melodías, a las canciones tradicionales, introduciendo nuevas letras en su música y así sus obras recorrían tanto la retaguardia como las trincheras, se leían en los periódicos, las hojas volantes, los libros y los folletos, se oían en boca de niños, de soldados, de partidarios de uno y otro bando.

¿Quién no recuerda “Coplas a la defensa de Madrid”, “Los cuatro generales” o ”El tren blindado” cuya música es, respectivamente, la de “Los cuatro muleros” y de ”Anda jaleo”, viejos cantos populares recopilados, armonizados por Federico García Lorca?

escribía Jean-Jacques Fleury en 1987 y continuaba:

Rico caudal, obras de españoles anónimos o de cantantes y compositores extranjeros de gran fama como Woody Guthrie, Peter Seeger, o Ernst Bush [sic], todas de fuerte raigambre popular por su música y que logran unir el hoy de lucha con la gran tradición popular [184].

Hay que señalar la importancia que tuvieron todos los tipos de música durante las hostilidades: no sólo se cantaba en grupo o en soledad, se cantaba y se tocaba música también en los teatros, pues estos cerraban solamente en los momentos de peores bombardeos o en los días de asedio. Madrid contaba con diecinueve salas teatrales funcionando, entre otras las variedades con Pastora Imperio y Lolilla de Triana, o el Teatro de la Zarzuela donde se representaba Arrorró por la Compañía de Ópera Española. El Ministerio de Instrucción y Bellas Artes creó el Consejo Nacional de la Música y en plena guerra se publicaron cinco números de la revista Música, dirigida por Rodolfo Halffter. Hasta en los días de la defensa de la capital, el Teatro Calderón estaba abierto y la Orquesta Filarmónica daba los domingos por la mañana conciertos para un público popular, precedidos de una conferencia. También, entre otros seis teatros, el Apolo de Valencia se mantenía abierto e iban cantantes importantes a actuar, en particular en la Compañía de Zarzuela de Pepín Fernández. Se apreciaban varias canciones de moda, entre otras: Ojos verdes, No te mires en el río, La parrala, A la lima y al limón, Antonio Vargas Heredia, Los campanilleros, todas cantadas por Conchita Piquer. En Barcelona, que contaba con doce teatros, la soprano Conchita Panadés participaba en representaciones de ópera y zarzuela en el Teatro del Liceo organizadas por la República. El Consejo Nacional de la Música abrió concurso de canciones “para estimular la producción musical relacionada con la gesta que el pueblo español sostenía por sus libertades” y luego publicó las seis mejores.

Se nota a primera vista al examinar el corpus global de los cancioneros, de igual forma que hemos constatado en la poesía, el antagonismo de las concepciones básicas de los Republicanos y de los Nacionales, así como ciertas características semejantes.

También como en la poesía, una de las metas de todo el cancionero, sea de izquierdas o de derechas, era comunicar una idea, un sentimiento, persuadir de lo bien fundada de la elección que se había hecho. Un conocido escritor norteamericano le dijo a Carlos Palacio en Madrid:

Se lucha con el fusil, con ametralladoras, con bombas de mano y … con canciones […] La canción es como una flor trágica que nace en las grandes conmociones de la historia para inmortalizarlas, y el poder que una canción puede ejercer sobre el hombre es infinito [185].

El arte se debía poner al servicio de la ideología, era fundamentalmente un arte comprometido. Murillo Amo recalca la importancia del compromiso de toda la literatura durante el conflicto:

Al ser canto popular de compromiso, el poeta es consciente de la importancia de la palabra como medio de comunicación de ideas; sus versos muestran los problemas que afectan y conmocionan al hombre en su entorno social e histórico. En ello radica la causa máxima de la sencillez de su estilo, en el logro que el poeta hace del canto como arma arrojadiza y como medio esencial de información rápido y accesible donde la denuncia al enemigo, el aliento a la lucha, la exhortación al valor del soldado llegue a todos. De esta forma, la canción adquiere carácter de instrumento al servicio de la guerra y el compromiso alcanza en ella su máxima expresión, donde la denotación domina sobre la connotación [186].

Ana Vega Toscano habla de arte de propaganda en la introducción del libreto que acompaña el CD Canciones de lucha, 1936-1939 y explica cómo los poetas tuvieron que abandonar el elitismo y buscar la relación con el pueblo, lo que

espoleó la creación de una considerable cantidad de obras de gran inmediatez y cercanía a las circunstancias trágicas del momento. Las características sociopolíticas de aquellos años propiciaron un cierto dirigismo cultural y una tendencia a la organización, contando con ejemplos en la Cultura o Altavoz del Frente, que desempeñaron un decisivo papel en la actividad cultural y en la plasmación de un verdadero arte de compromiso político [187].

Esto fue sin duda lo que animó a todo el bando republicano; pero el bando opuesto quería también convencer, si bien la base de su actuación era muy diferente. Los primeros se reclamaban del pueblo, de una política igualitaria, mientras que los segundos se inclinaban más hacia una ideología más espiritual, más elevada, más elitista si se quiere y más estática, mirando más hacia el pasado frente a los otros que tendían hacia el progreso, hacia el futuro. Y a medida que avanzaba la guerra el maniqueísmo iba cobrando cada vez más fuerza: de “Republicanos“ contra “Nacionales”, se pasó a “rojos” contra “fascistas”, de una manera cada vez más violenta.

Cuando por fin calló el ruido de las armas, también callaron las canciones republicanas, y si se recogieron las franquistas en España, en el exterior fueron numerosos los exiliados y los extranjeros que se dedicaron a recopilar todo este material de gran valor histórico y literario.

Varios libros de canciones se publicaron ya en 1937, 1938 y 1939 y es interesante constatar que varios salieron en el extranjero, lo que prueba una vez más hasta qué punto se internacionalizó rápidamente el conflicto.

Creo necesario subrayar aquí el nombre de Carlos Palacio y su papel preponderante en la música del bando republicano: animó a los compositores tanto de textos como de partituras desde el principio casi del conflicto, compuso varias canciones y sacó al final de la guerra, en febrero de 1939, cuando ya todo estaba perdido para los suyos, Cien canciones de lucha: “Todo lo que en guerra habían cantado los combatientes republicanos se hallaba ahora reunido en el libro titulado Cien canciones de guerra”, escribe orgulloso este valiente compositor en sus memorias, Acordes del alma [188]. Y el célebre dramaturgo, Antonio Buero Vallejo, en el prólogo de estas mismas memorias afirma: “Carlos Palacio trabajó luminosamente en la empresa de dar al pueblo en armas la música que reclamaba y a su magnífica labor se debe, en no pequeña medida, la orientación y consolidación del empeño”[189]. Encargado por su partido, el Comunista, de “poner música a todas esas coplas que tan bien traducían la actualidad”, Palacio reunió a unos cuantos compositores que se habían quedado en Madrid; y así a finales de agosto de 1936 “Todas las tardes, a las 6 en punto, ‘Altavoz del frente’, que tan querido llegaría a ser del pueblo madrileño, transmitía esas canciones desde las antenas de Radio Madrid para el frente y la retaguardia” [190]. Palacio, que no tenía más que 25 años al sublevarse los

militares, estuvo en la cárcel al final de la guerra y no tuvo más remedio que exiliarse poco después.

Ninguna objetividad encontramos en las canciones de guerra porque todas son de tipo político, “nada hay menos objetivo que una canción nacida al fragor del combate; nada tan auténtico, sin embargo, cuando expresa de verdad un sentimiento colectivo” [191]. Cada uno componía según sus creencias y su ideología, sin ningunos matices. “Si atendemos las historias que nos cuentan las canciones veremos que no hay asomo de autocrítica en ellas”, escribió Murillo Amo: “Al contrario, el discurso de la derecha y el de la izquierda muestra una gran cantidad de argumentos en defensa propia y grandes acusaciones al contrario” [192]. Y así los textos son a menudo virulentos, llenos de imprecaciones, de insultos contra el enemigo; solamente en las elegías, los cantos de amor, de sufrimientos, de pérdida de seres queridos los mismos términos aparecen, los sentimientos íntimos son los mismos en los enemigos enfrentados.

Por fin, reitero lo dicho anteriormente: tanto en la poesía como en la canción los versos o la letra pueden ser de gente conocida, de poetas de renombre, de músicos afamados, pero también de autores anónimos, que se estrenaban en esos momentos y no escribieron nunca después. Así el valor intrínseco de las canciones que se encuentran aún hoy día puede variar enormemente de unas a otras, tanto en su texto como en su melodía.

Sin embargo, a pesar de sus diferencias, ciertas letras fueron cantadas por los Republicanos y por los Nacionales, adaptando cada bando las palabras a su ideología. La más cantada es sin duda Si me quieres escribir … Es el prototipo del poema so forma de carta y el “escribidor” y es a la vez el prototipo del valiente: “Diez mil veces que los tiren/diez mil veces los haremos” y su paradero es la “primera línea de fuego”. De origen popular, anónimo, este romance de rima asonante en los pares, tuvo una gran difusión en Marruecos hacia los años veinte, en la lucha de las tropas españolas contra Ab-del-Krim, y en 1936 se retomó la misma música, cambiando la letra infinitas veces según el lugar donde se encontrara el que cantaba. El texto más conocido es el siguiente sobre la batalla del Ebro, cantado en el frente republicano de Gandesa:

SI ME QUIERES ESCRIBIR [193]

“En el frente de Gandesa”.

Si me quieres escribir

ya sabes mi paradero

Tercera Brigada Mixta

primera línea de fuego.

Aunque me tiren el puente

y también la pasarela

me verás pasar el Ebro

en un barquito de vela.

Diez mil veces que los tiren

diez mil veces los haremos

tenemos cabeza dura

los del Cuerpo de Ingenieros.

Carrasclás fue la otra canción más popular entre los soldados, hasta el punto que “acababa dando la lata hasta a los más melómanos”, recalcó Abella[194]. Muchos libros de todo tipo sobre la guerra civil mencionan esta melodía tantas veces repetida por la soldadesca y su fama se perpetuó durante el franquismo pues los reclutas la cantaban con mucha frecuencia. El ritmo fácil del romance y sus repeticiones llamativas ayudan a la memorización y al paso de la tropa. Díaz Viana, como otros, subraya su bipolaridad, sobre todo durante la contienda.

CARRASCLÁS, CARRASCLÁS [195]

Qué bonita serenata,

Carrasclás, carrasclás,

¡ya me estás dando la lata!

En la Muera de Teruel … ¡el!

hay un farol encendido … ¡dido!

Con un letrero que dice … ¡ice!

¡joderse y no haber venido!

Carrasclás, carrasclás …

De qué les sirve a los rojos … ¡ojos!

el cavar tantas trincheras ... ¡eras!

si los requetés navarros… arros!

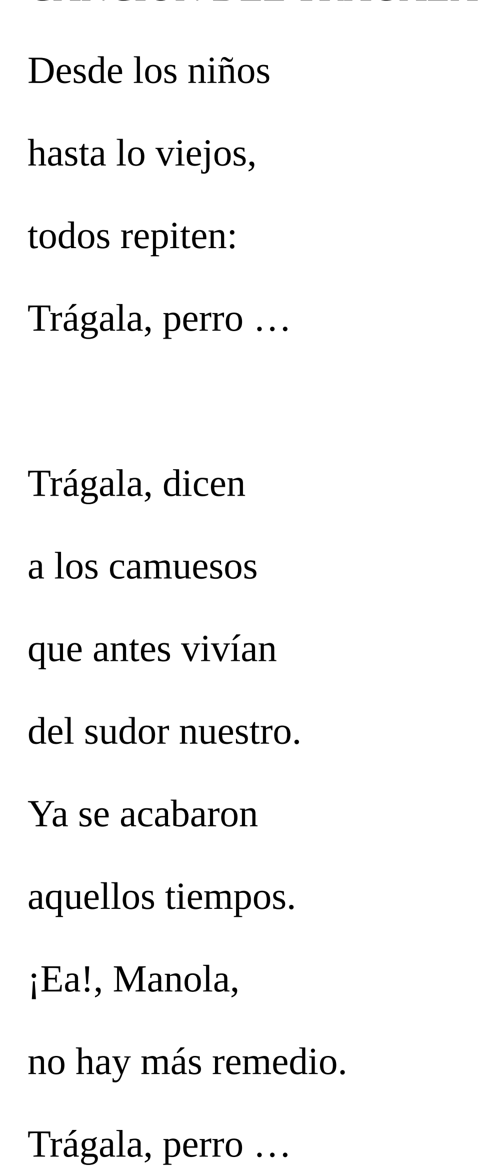
se las quitan donde quieran.

[…]

La tercera canción más oída entre los Nacionales y Republicanos, Marineros, fue sin embargo menos conocida por el gran público, mientras que la Canción del trágala, popular desde el siglo XIX y muy cantada durante la II República, y ciertos himnos como el Himno de Riego, La Internacional, el Cara al Sol y Els Segadors, resonaron en los respectivos campos.

La Cancion del trágala nos lleva al reinado de Fernando VII y al general Rafael de Riego; se empezó a cantar en Cádiz, donde se encontraban agrupados los liberales en esos años; es una tremenda sátira contra el hijo de Carlos IV y sus

seguidores: la rabia les hace decir a los que se oponen al rey que se trague la famosa Constitución de 1812. Llegó a ser tan popular que Fernando VII la mandó prohibir, pero se siguió cantando con tanto entusiasmo que sólo el propio Riego, al cual el rey le pidió el favor, logró que se obedeciera a la orden real. Escuchemos las estrofas más significativas e hirientes:



CANCIÓN DEL TRÁGALA

Desde los niños

hasta lo viejos,

todos repiten:

Trágala, perro …

Trágala, dicen

a los camuesos

que antes vivían

del sudor nuestro.

Ya se acabaron

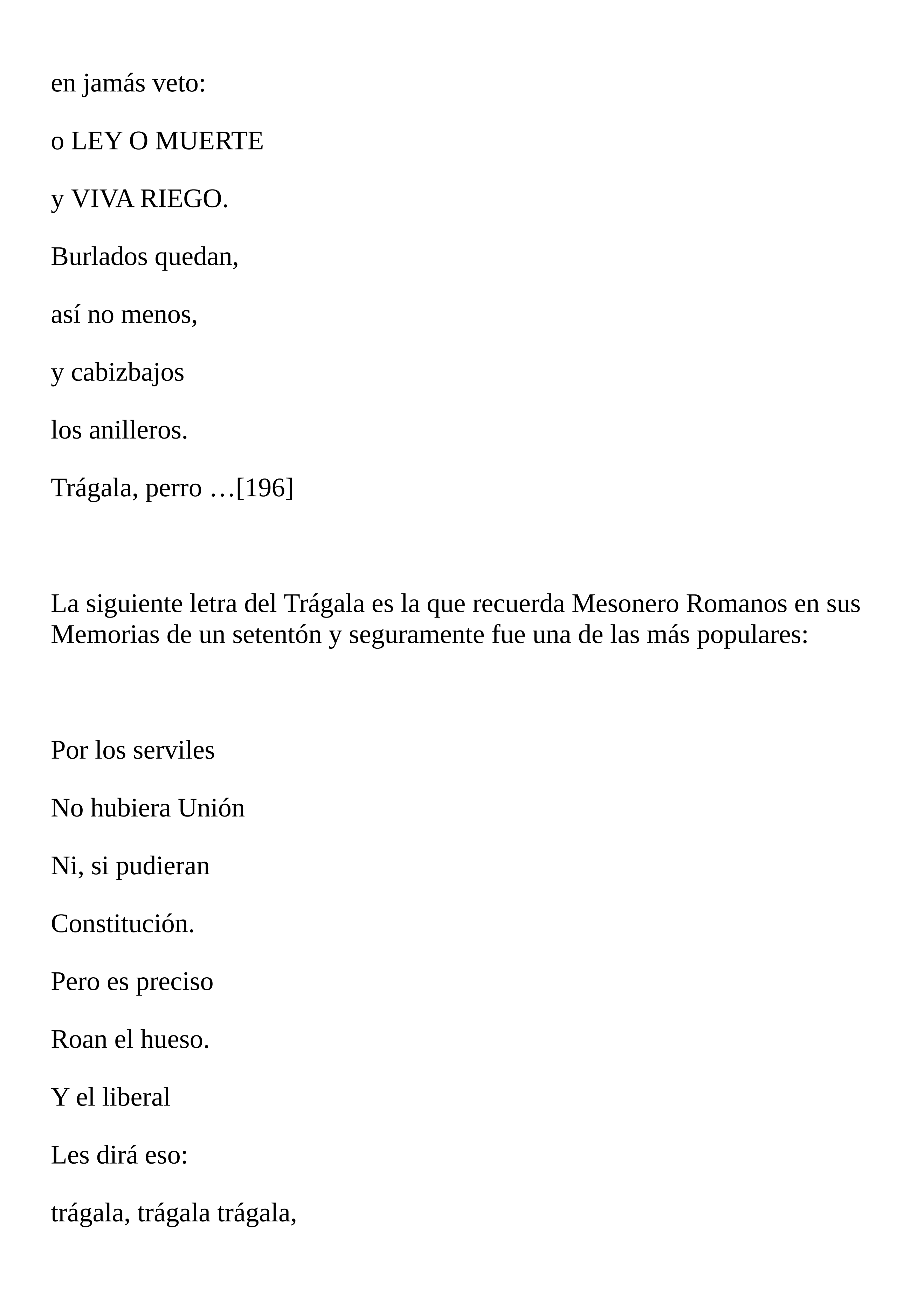
aquellos tiempos.

¡Ea!, Manola,

no hay más remedio.

Trágala, perro …

Cámaras nunca,



en jamás veto:

o LEY O MUERTE

y VIVA RIEGO.

Burlados quedan,

así no menos,

y cabizbajos

los anilleros.

Trágala, perro …[196]

La siguiente letra del Trágala es la que recuerda Mesonero Romanos en sus Memorias de un setentón y seguramente fue una de las más populares:

Por los serviles

No hubiera Unión

Ni, si pudieran

Constitución.

Pero es preciso

Roan el hueso.

Y el liberal

Les dirá eso:

trágala, trágala trágala,

trágala trágala, perro [197].

El Himno de Riego había sido sin duda el más famoso y popular durante los cinco años de la II República y en tiempo de guerra se mantuvo en todas las bocas en el bando leal y hasta durante el franquismo, si bien estaba prohibido; en realidad llegó a ser el himno de la República. El militar masón Rafael del Riego se había sublevado contra Fernando VII en 1820 en Cabezas de San Juan y se dice que se compuso el “Himno en Algeciras”, camino de Málaga. No se sabe con certeza de quién es la música y parece ser que al principio no se interpretaba con letra, sino que sólo se tocaba la música [198]. He aquí sus primeras estrofas:

HIMNO DE RIEGO [199]

Serenos y alegres,

valientes y osados,

cantemos, soldados.

el himno a la lid.

Con nuestros acentos

el orbe se admire

y en nosotros mire

los hijos del Cid.

Soldados, la patria

nos llama a la lid.

Juremos por ella

vencer o morir.

Muy a menudo se ha cambiado el texto y eran, casi podríamos decir que son todavía hoy en día, más conocidas unas palabras burlescas que la letra original atribuida a Evaristo San Miguel, según unos, y a Huerta, según otros:

Si los curas y frailes supieran

la paliza que les van a dar,

subirían al coro cantando:

¡Libertad, libertad, libertad!

El hermoso himno de los obreros del mundo, La Internacional, se cantó en España sobre todo desde 1931 y en toda la zona republicana en español y en múltiples lenguas desde la llegada de las Brigadas Internacionales en noviembre de 1936. Primero entre los proletarios, lo compusieron en 1871 dos obreros franceses, el músico y tallista en madera Pierre Degeyter (1848-1932) y el poeta, pasante de escuela, dependiente en una papelería y dibujante de tejidos, Eugène Pottier (1816-1887); se cantó por primera vez en 1888, en la ciudad francesa de Lille. Pasó a ser más conocido en 1896 en el XIV Congreso Nacional del Partido Obrero Francés en la misma ciudad y se internacionalizó en 1910, reemplazando La Marsellesa, que ocupaba hasta entonces el primer plano entre los reivindicadores de justicia social. Si bien se encuentran varias diferencias en el texto, su ritmo acompasado y su letra muy bien escogida hace de él el himno revolucionario más popular entre los trabajadores de todos los países que vibran por su letra y el son de su música aún en el siglo XXI.

LA INTERNACIONAL [200]

Arriba, parias de la tierra!

¡En pie, famélica legión!

Atruena la razón en marcha:

es el fin de la opresión.

El pasado hay que hacer añicos.

¡Legión esclava, en pie, a vencer!

El mundo va a cambiar de base.

Los nadie de hoy todo han de ser.

Estribillo

Agrupémonos todos

en la lucha final;

el género humano

es la Internacional.

Los anarquistas adaptaron a su manera este canto del proleteriado:

Arriba los pobres de mundo,

en pie los esclavos sin pan,

alcémonos todos, que llega

la Revolución Social.

La Anarquía ha de emanciparnos

de toda explotación.

El Comunismo Libertario

será nuestra redención.

Y otros lo cambiaron por una letra más sencilla y más cercana a las necesidades de los hambrientos:

Arriba los de la cuchara,

abajo los del tenedor,

que mueran todos los fascistas

¡Viva la revolución! [201]

El himno de la Falange, Cara al Sol, ocupa el primer lugar entre los himnos del campo franquista. Al principio de la guerra solamente lo cantaban los afiliados al partido político fundado por José Antonio Primo de Rivera en 1933, pero se transformó en himno y canto anunciador de una realización revolucionaria basada en las ideas nacionalsindicalistas propugnadas por el ideario de su jefe antes de la rebelión militar [202].

Varios jóvenes entusiastas se reunieron a finales de 1935 y compusieron el texto del Himno de Falange en el café Or Kompon, rodeando a José Antonio: José María Alfaro, Agustín de Foxá, Dionisio Ridruejo, Pedro Mourlane Michelarena, Jacinto Miquelarena, Rafael Sánchez Mazas, el Marqués de Bolarque, y el músico Cegamarra Juan Tellería. En unas cuantas horas de trabajo quedó realizado el Cara al Sol, que fue presentado en el mítin del Cine Europa de Madrid, el 2 de febrero de 1936.

CARA AL SOL [203]

Cara al sol, con la camisa nueva

que tú bordaste en rojo ayer,

me hallará la muerte si me lleva,

y no te vuelvo a ver.

[…]

Volverán banderas victoriosas

al paso alegre de la paz,

y traerán prendidas cinco rosas:

las flechas de mi haz.

Volverá a reír la primavera,

que por cielo, tierra y mar espera.

¡Arriba, escuadras a vencer!

Que en España empieza a amanecer.

¡España, una!

¡España, grande!

¡España, libre!

¡Arriba España!

Els Segadors, el himno de Cataluña, el símbolo de las libertades catalanas, llegó a ser el himno oficial de la Cataluña republicana. Proviene de una canción popular, con música armonizada por el maestro Morera y cuenta la lucha de los campesinos catalanes por su independencia contra las tropas de Felipe IV, mandadas por el Conde-Duque de Olivares, en el siglo XVII. Su letra evoca la riqueza pasada, la magnífica gente de su terruño y anima a los trabajadores a dar "buenos golpes de guadaña" para conseguir la libertad. Muchos críticos evocan el sabor litúrgico del conjunto, su fuerte tono político y su profundo arraigo en el pueblo.

Milá y Fontanals reseñó la primera versión el "Els segadors" en el Romancer català:

Ai ditxosa Catalunya qui t'ha vista rica i plena!

Ara el rei nostre senyor declarada ens té la guerra.

Lo gram comte d'Olivar sempre li bruxa l'aurella:

"Ara és hora, nostre rei, ara és hora que fem guerra" [204].

Este texto primitivo ha ido evolucionando al cabo de los años hasta dar el texto siguiente:

ELS SEGADORS [205]

Catalunya, triomfant [206],

tornarà a ser rica i plena!

Endarrera aquesta gent

tan ufana i tan superba!

Bon cop de falç

Bon cop de falç,

quan vulguin moure brega!

Bon cop de falç.

Y concluye con esta invitación a los catalanes a tomar las armas para defenderse.

Aquí és nostre capità,

aquí està nostra bandera.

A les armes, catalans,

Que ens han declarat la guerra

Bon cop de falç

Bon cop de falç,

defensors de la terra!

Bon cop de falç.

Las unidades y los lugares de combate fueron múltiples y celebrados en cantos pero me parece más interesante recordar aquí, como en la poesía, a los héroes y personajes importantes.

Durante las hostilidades domina la figura del general que defendió Madrid, como hemos visto ya en dos ocasiones: Miaja. La iteración de las palabras "defensa" e "independencia" y "Miaja" a lo largo de los versos cortos le da gran fuerza al texto pues era capital levantar el ánimo del pueblo madrileño.

MADRID Y SU HEROICO DEFENSOR [207]

Letra de Pla y Beltrán, música de Lan Adomián

Madrid noble;

tus calles un fortín;

ya nadie pasará

tus trincheras.

¿A quién tienes

en tu defensa?

¡Tienes al general Miaja!

¿A quién tienes

en tu defensa?

¡Tienes al general Miaja! [

…]

¡Qué bien gana

tu independencia

el noble general Miaja!

[…]

¡Qué fiel guarda

tu independencia

el noble general Miaja!

Los Republicanos se burlaban de Los cuatro generales nacionales, sobre la música de una canción popular del siglo XVII, armonizada por García Lorca, titulada “Los cuatro muleros”, La defensa de Madrid: [208] en realidad Los cuatro generales viene a ser otra variante de la misma canción.

LOS CUATRO GENERALES

Los cuatro generales,

mamita mía,

que se han alzado.

para la Nochebuena,

mamita mía,

serán ahorcados.

Franco, Sanjurjo y Mola,

Franco, Sanjurjo y Mola,

mamita mía,

y Queipo de Llano [209].

El Volontaire de la Liberté, la canción de los brigadistas franceses, escrita en buenos versos octosílabos consonantes, tuvo bastante resonancia pues Francia fue el país que contó con más voluntarios en España. El presidente del Partido Comunista francés, Maurice Thorez, propuso al Komintern la creación de las

Brigadas Internacionales que se formaron en su mayoría en la clase obrera: el alistamiento se montó en París, se fijó luego Albacete como cuartel general y André Marty, otro comunista francés, ejercía de comandante en jefe.

VOLONTAIRE DE LA LIBERTÉ [210]

Letra del teniente coronel Jules Dumont, ex-comandante

de la 14 Brigada; música de "Sambre et Meuse".

1. A tes côtés peuple héroïque

fiers de combattre et pour venger

tes fils au courage stoïque

ils sont venus tous se ranger.

Tes bataillons, peuple de France,

à l'appel de la solidarité

sont venus porter l'espérance,

sauver la Paix avec la Liberté.

2. Sous les obus, sous la mitraille,

avec les frères du monde entier

et sur tous les champs de bataille

ils chantaient l'hymne de Potier.

Contre le fascisme et la guerre

Luttant sans trêve ni repos,

Sans armes, de vêtements guère.

Ils chantaient à tous les échos:

Tes bataillons, peuple de France, etc.

Los Nacionales han tenido tendencia marcada, quizá más aún que los Republicanos, debido a su ideología volcada hacia el pasado, al Imperio, a honrar a sus héroes poniéndoles en un pedestal, y a invectivar a sus enemigos con tremendos insultos. En sus poemas, por ejemplo, el general Kléber de las Brigadas Internacionales está “moscuádisimo” y ha ido a España a hacer el “coco”; Largo Caballero, el “Lenin español”, Indalecio Prieto, Ossorio, Fernando de los Ríos y otros son todos tachados de “Hipocresía, ruindad, y falta de gallardía”, etc. Se les compara con animales en la canción ¿Dónde irán los tres cerditos? o Las cucarachas marxistas, y satirizan a Dolores Ibárruri en

LA PASIONARIA

(Aleluyas con la música de La cucaracha)

Desde que la Pasionaria

Fue nombrada “Coronela”,

Los felices “melicianos”

están echando las … muelas.

Primer estribillo

¡La Pasionaria!

¡La Pasionaria!

Ya la han hecho Coronel, porque les falta

porque no tienen

ningún otro que poner [211].

El periódico La Ametralladora, el semanario franquista que se empezó a publicar casi al principio de la guerra y tuvo tanta resonancia en el bando nacional como El Mono Azul en el bando republicano, se publicaba también en Buenos Aires. En esta edición, en noviembre de 1937, aparece otra sátira anónima de la Pasionaria y de varios personajes republicanos, con música de La cucaracha: Azaña, Largo Caballero, de los Ríos, Albornoz y Rico.

LA PASIONARIA, LA PASIONARIA [212]

Estribillo

La Pasionaria, la Pasionaria,

ya no puede caminar

porque le han roto,

porque le han roto,

todo el Frente Popular.

De las verrugas de Araña [sic]

vamos a hacer una escoba,

para barrer los cuarteles

de las tropas españolas.

La Pasionaria, la Pasionaria, etc.

El Himno de la Legión, con sus párrafos emocionados, es muy conocido y existe otra canción dedicado al legionario muy frecuentemente oída:

CANCIÓN DEL LEGIONARIO [213]

Soy valiente y leal legionario

soy soldado de brava legión

pesa en mi alma doliente calvario

que en el fuego busca redención.

Mi divisa no conoce el miedo,

mi destino tan sólo es sufrir

mi bandera lucha con denuedo

hasta conseguir

vencer o morir.

[…]

Concluiré este panorama de la poesía y la canción de la guerra civil con una de las canciones más conocidas durante los años trágicos y perpetuada hasta hace poco (y a ello colaboró mucho la película de Carlos Saura del mismo título): ¡Ay Carmela!

Los Republicanos recogieron ¡Ay Carmela!, una copla popular ya en el siglo XIX cuando los guerrilleros españoles quisieron echar fuera a las tropas de Napoleón en 1808. A veces se ha titulado ¡Ay Manuela!, ¡El Ejército del Ebro, El paso del Ebro o Rumba la rumba. El texto completo de ¡Ay Carmela! comprende más de diez estrofas [214], pero existen versiones más cortas; sacamos a continuación los fragmentos más significativos.

¡AY CARMELA!

Viva la quince brigada

rumba la rumba la rumbaba

que se ha cubierto de gloria

¡ay Carmela! ¡ay Carmela!

Luchamos contra los moros

rumba la rumba la rumbaba

mercenarios y fascistas

¡ay Carmela! ¡ay Carmela!

[…]

El ejército del Ebro

rumba la rumba la rumbaba

una noche el río pasó

¡ay Carmela! ¡ay Carmela!

[…]

Pero nada pueden bombas

rumba la rumba la rumbaba

donde sobra corazón

¡ay Carmela! ¡ay Carmela!

[…]

Muchos años más tarde, 25 años después de la célebre batalla del Ebro, salió otra ¡Ay Carmela! en la cual los autores, Jesús Munarriz para el texto y L.E. Aute para la música, se preguntaban con nostalgia ¿quién sería esa famosa Carmela?, ¿quién se acordaba entonces de esta mujer?

¿qué habría sido de ella después?

AY CARMELA! [215]

¿Quién se acordaba de ti

en la batalla del Ebro?

¿Quién serías tú, Carmela

cantada en la voz del pueblo?

¿Qué miliciano te amó

y fue dueño de tu cuerpo?

¿Quien se acordaba de ti

en la batalla del Ebro?
¡Ay Carmela! ¡ay Carmela!…
¿Dónde has estado, Carmela,
oculta todo este tiempo?
[…]
¡Ay Carmela! ¡ay Carmela!
¡Ay Carmela! la de España!
¡Ay Carmela! la del Ebro!
¡Ay Carmela! la de España!
¡Ay Carmela! la del Ebro!
Tu delito fue soñar
y despertar de aquel sueño.
Pero tu nombre ha quedado
en la canción de tu pueblo.

¡Ay Carmela! la de España!
¡Ay Carmela! la del Ebro!
¡Ay Carmela! ¡ay Carmela!

Entre historias fingidas y verdaderas: (El) Tormento de Galdós

Mercedes Comellas Aguirrezábal

Universidad de Sevilla

El estilo es la mentira.

La verdad mira y calla.

Tormento, XII

La metaficción es considerada primera característica de la práctica novelesca actual y su más decidido síntoma posmoderno. La crítica ha querido relacionar la condición autorreflexiva de la novela contemporánea, su rasgo de caracterización más significativo, con las nuevas condiciones de la posmodernidad y la puesta en cuestión del estatuto ontológico de la realidad [216].

Sin embargo, la condición reflexiva ha acompañado al género novelesco desde sus orígenes. A diferencia de los demás géneros, la novela nació en la era de la textualidad, asociada a las posibilidades de interpretación y reflexión que impuso esa nueva forma de difusión frente a la univocidad de la literatura oral, que al pasar por la voz y el gesto tiende a esquivar su propia explicación [217]. Como ha escrito Stephen Gilman, "la epopeya oral depende del mito [...] de lo que se dice. La palabra es la cosa (como en las etimologías populares), y por tanto, pronunciar es crear. Los villanos Ganelón, los Infantes de Carrión, Mordred, Paris son quienes mienten. En la novela, por otra parte, las palabras impresas ya no cuentan con certidumbre oral. De allí se explica que los novelistas se interesen, primordialmente, en el perspectivismo, la ilusión, el engaño, la hipocresía, el rumor y el equívoco [218]." Al hablar de los orígenes de la novela,

Karl Vossler había afirmado que la novela es el género más introvertido y consciente de sí mismo; precisamente porque en esa autoconciencia reconoce sus orígenes historiográficos, tuvo la “necesidad de manipular su pretendida exactitud histórica con grandes dosis de ironía” [219]. Es decir, desde el principio la novela reflexionó en el seno de la propia ficción sobre su naturaleza verdadera, sus ambiguas relaciones con la realidad y sobre su función. Detrás de todas estas introspectivas especulaciones latía la pregunta de por qué somos creadores de ficciones y por qué las vivimos tan intensamente como la existencia real, hasta el punto de que a veces llegan a ocupar el lugar de la propia vida. Y es que esta reflexión metanovelesca ha implicado siempre no solo el análisis del discurso de ficción y su relación con la realidad, sino también el papel del lector y su vínculo con la obra: el pacto de la ficción y las condiciones que impone para cumplirse con éxito.

Lo cierto es que las interrogaciones de la novela sobre sí misma acompañan la historia moderna de las dudas epistemológicas sobre la realidad y de sus promiscuas relaciones con la ficción, e intentan encontrar a esa connivencia un sentido narrativo o fabuloso. Por ello la historia de la novela se debería acompañar de una historia paralela de cómo la poética del género se fue construyendo sobre estas reflexiones. El prólogo del Quijote, el prefacio de Rousseau a La nueva Eloísa, las consideraciones de Fielding en Tom Jones que continúan en el prefacio de Wieland a Agathon, las cartas de Goethe a Schiller sobre el Wilhelm Meister o las reflexiones de Schlegel sobre Lucinde forman una serie fundamental en eldesarrollo histórico de la novela y son reflejo del proceso vivo de su formación, de sus intentos por tomar conciencia de su condición y definirse en una poética siempre inestable. Lo más significativo de ese intento de definición es que viene asociado siempre a la crítica de trasnochados principios de literaturización, lo que permite afirmar que la novela se construye, toma conciencia de sí y gana espacio por oposición a los demás géneros o en tensión con la poética consolidada de otros géneros, narrativos o no. Así ocurre también en el caso de Cervantes, cima canónica del género y que es también el gran maestro de la ficción reflexiva.

LA LECTURA IDEALISTA DEL QUIJOTE

Cervantes escribe su obra en el contexto de una profunda crisis epistemológica por la que, según Foucault, el viejo compromiso de los signos se ha roto, las semejanzas engañan, llevan a la visión y al delirio y don Quijote vaga a la ventura en un mundo en el que la escritura se ha desligado de las cosas [220]. Milan Kundera sitúa en ese momento el origen de la novela moderna recogiendo un lugar común:

Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo [221].

No es separable la condición epistemológica y aún metafísica de esta crisis de la que de forma simultánea –y correspondiente– se vivió en la poética novelesca, espacio al que Cervantes encontró forma magistral de trasladarla a través de la ironía. Con ella abrió las puertas a una multiplicidad de perspectivas que complicaba radicalmente la visión de las cosas y anulaba la verdad única. Pero además la ironía tenía la facultad de convertir la narración en crítica de sí misma, hasta el punto de que podía transformar, como ocurrió en el Quijote, al libro en comentario ininterrumpido sobre su propia ficción [222].

Las posibilidades de este descubrimiento cervantino no fueron comprendidas en su dimensión más amplia hasta que el Romanticismo releyó el Quijote, puso su apellido a la ironía –romántica– y vio en aquellos juegos entre la realidad y la ficción la posibilidad de que la literatura respondiera a los más hondos conflictos entre el idealismo y el realismo, propiciando una reinterpretación de la obra cervantina de la que somos deudores. Con ella, la poética romántica convirtió el género de la novela –por ser el más ajeno a la poética clásica, el más incómodo y el más ambiguo– en el centro del canon, a Cervantes en modelo de estudio y la ironía y la metaficción en mecanismos fundamentales de una nueva narrativa que habría de dar sus mejores frutos pasados algunos años.

En la relectura romántica de Cervantes no se puede olvidar el activo papel del krausismo, que lo analizó con enorme interés, siguiendo la interpretación que el romanticismo alemán y el idealismo hegeliano habían hecho del Quijote. Giner, reconociendo aquella deuda, busca en la historia del caballero manchego, más allá de la habitual lectura paródica, la expresión del enfrentamiento entre el ideal y la realidad, asunto central de su sistema pedagógico, que pretende conciliar ambos superando esa dicotomía presente en la novela cervantina [223]. En los Dos folletos sobre el Quijote de 1862 (incluidos después en sus Estudios de literatura y arte de 1876), el krausismo da por buena la interpretación esotérica de la obra y en la línea hegeliana busca en el texto cervantino ideas y significados profundos más allá de toda circunstancia histórica.

La correspondencia entre Giner y Galdós demuestra que el novelista recibió aquella valoración del Quijote con lo que ello implica de lección romántica. La huella cervantina en la obra galdosiana fue motivo de estudio desde muy temprano: a ella hizo referencia, antes que Ortega o Montesinos, el propio Menéndez Pelayo en la recepción de Galdós en la Real Academia. Tras él todos los especialistas han venido coincidiendo en que Cervantes proporciona a Galdós su modelo novelesco –deuda que el canario agradeció constantemente en innumerables homenajes–, hasta el punto, afirma Rubén Benítez, de que “[n]o hay otro caso igual en la novela europea de aceptación consciente y continuada de un escritor en otro escritor”[224] Quizá en el estudio de la relación entre ambos autores ha faltado calibrar cuánto de aquella valoración romántica quedaba en Galdós, algo que podría arrojar cierta luz en algunas de las cuestiones que pretendemos abordar.

Benítez ha estudiado la intensa actividad crítica que se desarrolló en torno a Cervantes en los años del Realismo. Los autores asociados al krausismo y regeneracionismo pretendieron indagar a través de la obra cervantina en las conductas nacionales llegando a argumentos muy similares a los galdosianos[225]. Parecía posible descubrir en el Quijote un plan para la salvación de España que identificaba al caballero con el criterio liberal, a Sancho con el pueblo y a Dulcinea con España[226], proponiendo una interpretación esotérica aceptada por Menéndez Pelayo y que culmina en la unamuniana Vida de don Quijote y Sancho (1905). Galdós se suma a estas reflexiones con enorme entusiasmo y tesón, aplicándolas a la doble finalidad que se propuso en su propia obra y que desde Casalduero suele cifrarse en el alumbramiento de la conciencia histórica de los españoles respondiendo a la pregunta “¿cómo es España?” y en la reforma de la narrativa española educando estéticamente al lector. Su empeño

en que el público superase la lectura "en clave romántica" entra en contradicción con la lectura que él mismo hace del Quijote, pues la idea del dualismo humano que enfrenta a lo real y lo ideal, fundamental en Galdós a lo largo de toda su trayectoria y desde la que –con Giner– interpretó la obra cervantina[227], es profundamente romántica. Siempre habría de seguir viendo a España, según escribe en carta de 1905, como un "caballero inmortal, de arrestos heroicos y pura conciencia, soñador de ideales generosos" e impermeable a la realidad, al lado del "escudero interesado y socarrón, soñador a su vez de provechos inmediatos"[228]. Todos sus personajes, especialmente en las Novelas españolas contemporáneas, son –según Menéndez Pelayo en su discurso de recepción de Galdós en la RAE–, expresiones de la psicología social española, y muestran esas tendencias contradictorias del espíritu y el carácter hispánico: el idealismo y el extremo realismo[229]. La visión del Quijote que sirvió a Galdós como base de toda su poética novelesca, en esos términos de polaridad, se sitúa –y no solo temporalmente– entre la romántica hegeliana y la modernista unamuniana.

CERVANTES, GALDÓS Y EL REALISMO

La herencia de estos presupuestos idealistas y románticos en Galdós no suele tenerse en consideración a causa de la tendencia a compartimentar periodológicamente la historia literaria y, en este caso, asociar el Realismo a una poética de la novela que se sustenta en la confianza en la realidad, radicalmente distinta a la romántica y modernista. Afirma John Kronik que "solo hay que recurrir a las opiniones de Galdós y Clarín en sus escritos críticos para comprobar su evidente convicción de que la misión del escritor es la detenida observación y recreación de la realidad y que la medida de su éxito es la equivalencia que consigue entre vida y arte"[230]. Recuerda entre otras demostraciones la reseña del propio Clarín a Lo prohibido (publicada en La Ilustración Ibérica de 1885), en la que defiende que la novela ha de "reflejar la vida toda, sin abstracción, no levantando un plano de la realidad, sino pintando su imagen como la pinta la superficie de un lago tranquilo"; y también trae en su apoyo las palabras de Galdós en su discurso de 1897 "La sociedad presente como materia novelable", donde resume el arte de componer novelas en el verbo «reproducir», entendiendo, claro, que se trata de reproducir la realidad. Esa confianza en el mundo de los objetos y en la experiencia de los sentidos que

estas declaraciones implican, está asociada con la que Germán Gullón declara seguridad ilimitada en que la palabra es la exacta medida de las cosas, y que impuso desde mediados del XIX la poética realista: “Las retóricas al uso explicaban los medios de mejor duplicar la realidad [...] y de acogerlos con sus caracteres y características entre las cubiertas de un libro”[231]. Lo real, bien común, material y objetivo, podía ser trasladado a las palabras y enmarcado en la novela.

Sin embargo, parece poco razonable pensar que de esta retórica lleguemos directamente a la crisis del concepto que caracterizó el fin de siglo, y que no irrumpió abruptamente con la llegada del Modernismo, ni pudo surgir de la nada. El Realismo trajo en sus entrañas un intenso debate sobre la realidad y sus límites que iría preparando la definitiva crisis. Esta se tiende a retrasar porque los modernistas, en su intento de hacerse con el protagonismo de la ruptura, aparentaron que la novedad venía con ellos, pero es difícil de creer que a mediados de la década de los 80, en una obra como la galdosiana, que se construye como una meditación en torno a la realidad y la ficción, no se manifestaran de manera evidente los síntomas previos. Como le había ocurrido a Cervantes, también Galdós desarrolló su obra en un contexto de crisis epistemológica que acarreaba, asociada de forma indisoluble, una crisis literaria. En sendos casos asistieron comprometidamente y tomaron parte en la batalla por el canon que se libraba en relación con aquellos graves cambios de orden metafísico.

De un lado, en la época de Cervantes se toma conciencia del poder de persuasión de la literatura y de su influencia social. Las preocupaciones por la moralidad no son mayores después de Trento que antes (las exigencias habían sido mucho mayores con Platón, para los padres de la Iglesia, con la ejemplaridad de la Edad Media o entre los humanistas), pero ahora se reconocen con gran interés los poderosos vínculos que atan a autor, obra y lectores[232] y con ello el poder ejemplificador que la literatura posee y su proyección en la sociedad (sobre todo en lo que respecta a la novela, como bien supo advertir Cervantes). No es tan lejana la situación en el caso de Galdós: en los años del Realismo el crecimiento extraordinario del público lector y la demanda de novelas con las que la burguesía, en palabras de Hugo Friedrich, fortaleció su voluntad de conocimiento y según Joan Oleza, se adentró en la exploración de lo realcontemporáneo[233], hicieron reconocer las tremendas posibilidades del género para crear un efecto social. Precisamente las “Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna” (1862) de Giner planteaban la idoneidad del

momento para emprender la reforma de la literatura y con ella sacar a España de la situación de marasmo.

Dicha reforma se propone en una coyuntura en la que las jerarquías no están aún claras y la literatura de consumo disputa su papel frente a la literatura hoy considerada canónica y de la que entonces no le separaban fronteras tan evidentes como las que desde la distancia nos parecen. Desde las Saturnales de Macrobio y acorde con la distinción aristotélica[234], se consideraban tres formas de la narración según la relación que mantuvieran con lo real (narratio o verdad, argumentum o posibilidad y fabula o falsedad) que asociaban la Historia con la verdad, la poesía con la posibilidad (verosimilitud aristotélica) y la novela con la falsedad. La novela había intentado cambiar su posición amparándose en el campo próximo de la Historia y asociándose a la verosimilitud, pues como argumenta Erasmo en sus Colloquia familiaria, es el criterio que distingue la buena de la mala literatura. Los teóricos, tanto italianos (Castelvetro, Filippo Sassetti, Vincenzo Borghini, Orazio Ariosto, Alessandro Piccolomini) como nuestro Pinciano, distinguían perfectamente historias fabulosas o poéticas (que pueden ser absolutamente idealizantes o ejemplares, verosímiles, o transformadas por la caricatura) de narraciones historiográficas o crónicas, en las que el autor está mucho más constreñido y no tiene tanto margen en la presentación. En la época de Cervantes se libraba en este terreno un enérgico debate sobre la validez de determinadas formas narrativas recién estrenadas y la superioridad de unas fórmulas frente a otras. Los argumentos de los modernos, seguidores de Ariosto y el romanzo, defendían la acción múltiple, variedad de estilo, imaginación fantástica de lo maravilloso, y justificaban la obra por el placer que causa. Los antiguos exigían estricta verosimilitud y provecho moral: la libertad imaginativa debía someterse a los límites de la mímesis. A cambio de aquella renuncia, sus vínculos con la verdad le conferían una categoría superior a los géneros que no pretenden someterse a la realidad.

Así pues, para reivindicar un espacio en la literatura respetable, lo más urgente fue ganar verosimilitud, y la novela de caballerías, heredera de aquella Edad Media poco escrupulosa en materias fantásticas, tuvo que recurrir a un supuesto parentesco con la historia y con el mito para librar los últimos embates de una batalla por otras razones ya perdida. Mientras, la novela picaresca usaba de la primera persona para dar fe de lo narrado o Lope recurría en la Arcadia y El peregrino en su patria a la sobreabundancia de citas clásicas para justificar la novedad de su creación (esas cuatrocientas cincuenta notas de la Arcadia y su índice de autoridades serán motivo de la mofa de Cervantes en el prólogo al

Quijote de 1605).

Pero esa era también la preocupación de la novelística en la época de Galdós. El Realismo, buscando el patrocinio de la tradición canónica, defendía la verosimilitud e incluso la verdad como el terreno novelesco. Batallando contra el folletín y las formas de la literatura popular, la novela realista pretende ser, no solo parecer, verdadera. Únicamente desde esa condición puede asumir la función social y didáctica que Galdós –y en general la herencia romántica del Realismo– reivindica. En octubre de 1864 los Goncourt firman el prefacio de Germinie Lacerteux afirmando:

Al público le gustan las novelas inventadas: esta novela es una novela verdadera.

Le gustan los libros que parecen llevarnos al gran mundo: este libro viene de la calle.

Le gustan las obritas picaronas [...]; lo que va a leer es severo y puro. [...] Hoy, cuando la novela amplía sus horizontes y crece, cuando empieza a ser la forma grande, seria, apasionada y viviente del estudio literario y de la investigación social, cuando se convierte, merced al análisis y a la investigación psicológica, en la historia moral contemporánea; hoy que la novela asume los deberes y el rigor de la ciencia, también puede reivindicar sus libertades y franquicias[235].

La forma poética estará condicionada por esa misión y deberá por ello hacerse transparente para no ocultarla con retóricas. Clarín, en sus artículos “El estilo en la novela” (1882-3), alaba a Galdós y Balzac precisamente porque consiguen “hacerle olvidar que hay allí además del asunto, del mundo imaginado que parece real, un autor que maneja un instrumento que se llama estilo”[236].

Sin embargo, su colega Galdós no debía mantener ya por entonces, según nos proponemos argumentar, la misma confianza en las posibilidades de explicar el mundo desde el realismo convencional y con palabras transparentes. La reflexión que a partir de la novela de Cervantes fue desarrollando sobre la ficción y la realidad, sobre el compromiso de la literatura y la búsqueda de la verdad, le había ido conduciendo a posiciones más complejas y ya en la década de los 80 muestra todas sus dudas sobre las posibilidades del realismo novelesco

en las Novelas españolas contemporáneas. Esas “creencias del siglo XIX en un mundo objetivo que el individuo llega a conocer a través de la experiencia de sus sentidos”[237] no son la fe que Galdós manifiesta en esta su etapa de madurez. Galdós duda, y así lo afirma. Su confianza en la realidad no es a prueba de fantasías y nos deja más preguntas que respuestas.

Y las preguntas galdosianas en materia de poética novelesca y en relación con el problema central, que era el de ganar credibilidad a través de la verosimilitud e incluso de la veracidad, son muy similares a las cervantinas según veremos en lo que sigue.

Para Cervantes una cuestión fundamental había sido como hacer la obra interesante sin faltar a la verosimilitud. Hemos visto que en su tiempo se enfrentaban dos tipologías novelescas distinguibles en función de este criterio. La posición y la intención de Cervantes (que trata de ello en varios lugares, especialmente en el parlamento del canónigo: I, 47), era reconciliar la épica –sancionada por las leyes de la poética– con las exitosas y modernas novelas de aventuras. La nueva forma permitiría la máxima libertad al autor, pero haciéndola compatible con las reglas del arte y sobre todo con el interés. Se trataba de mantener la verosimilitud para lograr la imprescindible autenticidad –y autoridad– que se pretendía, pero sin renunciar a ciertas formas de lo interesante y lo maravilloso capaces de atraer a los lectores (“lo maravilloso es agradable”, había concedido Aristóteles [238]) y sembrar en ellos la simiente moral; por eso la miga estaba más en el cómo representar que en lo que se había de representar. Así el canónigo señala que “tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de crear las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan”. (Quijote I, cap. XLVII, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, p. 548). Con esta declaración Cervantes, siguiendo las pautas aristotélicas (en la Retórica todo el concepto de lo verosímil está basado en la opinión común, e.g. 1355a, 1356b), introduce entre los criterios de verosimilitud y veracidad las expectativas del lector, haciéndole copartícipe de la propiedad y verdad literaria.

Todavía en tiempos de Galdós el concepto de literatura y la institución literaria en general están aún en proceso de construcción; en el panorama de su época conviven ciertas fórmulas literarias de enorme éxito popular y otras más

exigentes y reflexivas con las que entran en debate similar al renacentista. Galdós adopta una postura asimilable a la de Cervantes en cuanto que buscó la veracidad sin renunciar al interés ni a las fórmulas de la novela no canónica que pudieran serle útiles en la intención de mantenerlo; como su maestro hizo con los libros de caballerías, no quiso repudiar radicalmente las técnicas folletinescas de las que hizo uso con intención paródica, pero también con el objeto de asegurarse la continuidad de los lectores.

Podemos sobre todo identificar la posición galdosiana con la cervantina en que también el novelista canario hizo corresponsable al lector de la veracidad de la obra al entablar con él un irónico diálogo sobre los límites de la verdad. El trato de Cervantes con su lector es muy importante: sabe que necesita receptores y de hecho pretende comunicarse con un público lo más numeroso posible, aunque sin sacrificar al éxito la intención de verdad, que debía guiar siempre el derrotero narrativo [239]. En esa voluntad de acercamiento y diálogo, Cervantes establece con sus lectores una relación privada (la novela lo permite, a diferencia del teatro) y amistosa, a veces casi cómplice. Galdós también buscó lectores para influir en la sociedad y supo cómo encontrarlos. Conocía los entresijos de un género que tiene como columna medular un pacto con lector al que respeta y al que hace no ya discípulo ingenuo de lecciones edulcoradas, sino cómplice inteligente. El lector entra en la novela como invitado y puede elegir en el menú la novela de folletín o el realismo. Más adelante volveremos sobre ello.

Otra cuestión profundamente cervantina y que el Romanticismo asumió con entusiasmo como propia fue la de cómo la literatura se encarna en la vida. Si Novalis quiso hacer de vida y novela una misma textura, Galdós volvió una y otra vez al Quijote para asumir una enseñanza que fue rumiando sin descanso a lo largo de su trayectoria narrativa. En ella se veía reflejada aquella dicotomía entre el ideal y la realidad, eje de la pedagogía krausista. Cervantes la había solventado en el terreno literario al conciliar en el Quijote el ideal poético y la realidad histórica en el único lugar en el que pueden convivir y donde el primero es tan verdadero como la segunda: la mente humana. Con esta solución logró iluminar la misteriosa interdependencia de los dos. La vida interior de un hombre, motor de sus acciones, está forjada por los ideales, creencias, aspiraciones e ilusiones [240].

El hallazgo cervantino no es el fin de las preguntas, sino que por el contrario confirma la ambigüedad de las fronteras entre ficción y realidad y demuestra a los lectores la capacidad que tiene la primera para con sus secretos tentáculos

atraernos hacia otros mundos que se encarnan en nuestras conciencias, donde cobran plena realidad. ¿Acaso don Quijote no es efectivamente un caballero andante, no hace real lo que antes era solo literatura?

Al convertir el Romanticismo la conciencia en la sustancia de lo literario (“La literatura es la representación del espíritu, del mundo interior en su totalidad”, afirmaba Novalis), aumenta la dificultad para distinguir el orden de lo ficticio-poético y el orden de lo verdadero, puesto que en aquel territorio fenomenológico no son siempre separables. De ahí los conflictos de Galdós al asumir la solución cervantina. Porque Galdós emplea la misma fórmula para resolver la misma cuestión. En La desheredada primero y después en otras de las Novelas españolas contemporáneas fue desarrollando la idea que acabó plasmando en La incógnita y Realidad (1889): la realidad tiene su asiento en la conciencia, por lo que no cabe posibilidad de objetivarla; lo que llamamos realidad es solo la percepción de la realidad [241]. El Naturalismo queda superado por la imposibilidad de describir el mundo objetivo con precisión científica. Estamos en la incertidumbre modernista que no reconoce más verdad absoluta que la de la propia interioridad.

La postura de Galdós entronca con los presupuestos de la fenomenología y la teoría psicológica de su tiempo, que había ido obligando a los novelistas a ir preparando un espacio textual para las dimensiones de aquel reino interior que, en incesante crecimiento, robaba cada vez más espacio al mundo exterior. Los Elementos de Psicología de Pedro Felipe Monlau (Madrid, Rivadeneyra, 1871) afirman en el capítulo “De la percepción interior”: “La percepción interna es la función por la cual conocemos al yo en sus atributos esenciales, y en todas las modificaciones que el mismo experimenta. La percepción interna se denomina igualmente sentido íntimo y conciencia”. En ese territorio interior, entiende Galdós, la literatura pone nombre y presta medidas a todas las cosas: se hace verdad.

Si Cervantes y Galdós coinciden en su compleja respuesta al conflicto epistemológico, también ambos encuentran en los juegos irónicos y reflexivos de la metaficción la mejor manera de trasladar a la creación novelesca aquella equívoca verdad.

LA METAFICCIÓN COMO SUPERACIÓN DEL REALISMO

Es curioso que un autor que durante mucho tiempo fue visto como escritor histórico, cercano a la exactitud histórico-científica hasta el punto de que su obra se usó como fuente documental entre otros por Vicente Palacio Atard en La España del siglo XIX, ahora se valore como padre de la metaficción contemporánea, tendencia en principio contradictoria con el realismo y que sirve para ponerlo en entredicho. La razón es que con Galdós se iniciaba, tímidamente, la adquisición de la conciencia lingüística a la que se refirió Barthes:

Durante siglos, nuestros escritores no imaginaban que fuese posible considerar la literatura (el término mismo es reciente) como un lenguaje, sometido, como todo otro lenguaje, a la distinción lógica: la literatura nunca se reflejaba sobre sí misma (a veces sobre sus figuras, pero nunca sobre su ser), nunca se dividía en objeto a un tiempo contemplador y contemplado [242].

Piensa Barthes que fue con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa (que sitúa en el fin de siglo) cuando la literatura se sintió doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto. Pero antes de comenzar el siglo que se define poéticamente con la pregunta «¿Qué es la literatura?», Galdós vivió esa conciencia metaliteraria que durante mucho tiempo no se le reconoció [243]. Fue Anthony Percival quien, siguiendo la idea de Christopher Predergast sobre Balzac, apuntó dos ideas importantes para el estudio de la poética novelesca galdosiana: la ironía y el juego con estrategias de modelos de escritura populares (fundamental en Tormento); después de él John Kronik encuentra en toda la producción del autor la doble dimensión de recreación mimética y autorrevelación novelesca[244]. Por fin, los trabajos de Hartmut Stenzel y Friedrich Wolfzettel estudian la poética novelística galdosiana poniendo en duda el valor modélico de los presupuestos tradicionales de la teoría realista-naturalista[245].

La distancia de nuestro punto de vista y las actuales reflexiones sobre la metaficción nos permiten hoy ver que Galdós llegó más lejos que cualquier otro de sus contemporáneos en el análisis de las posibilidades literarias del realismo. Sus reflexiones sobre el Quijote y la lectura que a través de Giner heredó del Romanticismo, le ayudaron a encontrar en los juegos irónicos su sentido

moderno y en la metaficción las mejores posibilidades de experimentación formal. Estudiar a Galdós como parte de ese recorrido puede volver a situarlo en el lugar que le corresponde con respecto a la modernidad y a la actualidad. Pues, como Oleza ha estudiado [246], su obra ha sido considerada durante mucho tiempo contraria a lo moderno por la convencional identificación de Modernidad con Modernismo. Hoy podemos volver a poner las cosas en su sitio y afirmar que no es que Galdós se esté leyendo sesgado para salvarlo del arrinconamiento al que lo sometió el Modernismo [247], sino que su ironía adquiere nuevo sentido desde la metaficción contemporánea, como la ironía cervantina solo lo tuvo desde la ironía romántica y antes no supo interpretarse. Ahora podemos ver claramente que la articulación de las novelas galdosianas, sobre todo desde las Novelas españolas contemporáneas, es una puesta a prueba de los límites de la ficción, del pacto de la ficción y de los recursos reflexivos de la metaliteratura, que demuestra la originalidad de Galdós con respecto a sus coetáneos realistas, españoles y europeos [248]. Si La desheredada comienza con un capítulo de título tan metaficticio como "Final de otra novela", Tormento se inicia con una conversación entre Felipe Centeno e Ido del Sagrario sobre la literatura y la verdad que continúa la que cerraba la novela que le precedía, El Doctor Centeno. En ambos casos se trata de ensayar sobre los límites de la literatura a la manera cervantina: en La desheredada tenemos una protagonista quijotesca, lectora de folletines, que ha imaginado su vida a la medida de aquellas convenciones literarias; en Tormento el personaje que quiere corresponder a aquellos mismos patrones es arrancado del medio literario para enfrentarlo a las circunstancias de la realidad social y probar su condición auténtica. El amigo Manso comienza con un capítulo sin el que parece imposible Niebla y en Nazarín los personajes de la segunda parte conocen la primera parte de la novela; en Misericordia el falso don Romualdo inventado por Benigna tiene una correspondencia en un don Romualdo verdadero, y al final de La incógnita se concluye que "La realidad no necesita que nadie la componga; se compone ella sola".

TORMENTO

Todas las cuestiones relativas a las verdades de la ficción que hasta ahora han ido surgiendo se reúnen en la pregunta sobre qué grado de verdad tiene el amor o hasta qué punto es un sentimiento literario. Se lo planteó Cervantes en el Quijote

al convertir a Dulcinea en el eje sobre el que gira la veracidad y credibilidad de lo caballeresco. Se lo pregunta también Galdós en Tormento.

Por otra parte el amor es asunto que permite hacer frente a muchas de las inquietudes cervantinas y galdosianas antes consideradas: el amor es interesante, el amor permite introducir lo maravilloso a través de la fantasía amorosa; el amor forma parte de la existencia común pero también implica trasladar a la vida las medidas de la literatura, que se encarna en las emociones de los amantes, porque, como decía Pepe Carvalho, hemos aprendido a amar en los libros [249]. Habitualmente las lecciones eróticas que se podían sacar de ellos respondían a ciertas convenciones codificadas en la tradición que nada tenían que ver con las condiciones reales y vitales del matrimonio y sus circunstancias. Una cosa es la pasión en la literatura y otra muy distinta los casamientos con los que las sociedades organizaban las pasiones y ponían orden en los sentimientos. Y Cervantes, reconociéndolo así en uno de los momentos más lúcidos de su don Quijote, parece aceptar también en ese mismo capítulo XXV de la Primera Parte que, sin embargo, es el motivo amoroso el más permeable en la frontera entre vida y literatura y por ello el más adecuado para trasladar la materia de los libros a la vida. Así Dulcinea servirá para demostrar la compleja relación entre los mundos literarios y los de la experiencia vital.

Pero la lección cervantina no fue asumida fácilmente, ni el enmarañado parentesco entre vida y literatura comprendido en cuestión de un día, sino a lo largo de un proceso lento y accidentado que encuentra en Galdós un discípulo a la medida del maestro.

Entre los muchos ejemplos galdosianos que pudieran servirnos, uno de los más adecuados para abordar esta relación parece Tormento, una de las Novelas españolas contemporáneas que cuenta una historia de amor. Tres años después de La desheredada, Galdós vuelve a proponernos asistir al juego dialéctico entre realidad y literatura en otra novela que tiene por protagonista principal a una mujer joven y casadera y por asunto temas amorosos y matrimoniales vinculados a la identidad real de los personajes. Más allá del interés que posee por sus propios méritos, Tormento lo tiene, como escribió Eamonn Rodgers[250], por ser entre sus novelas la que mejor arroja luz sobre su idea del realismo. Si la luz es o no clara, es cosa de la que hablaremos después. Desde luego, hasta el momento la crítica no ha sido unánime en cuanto a su juicio sobre la obra: si para unos estamos ante una parodia de la novela de folletín, para otros se trata de un reconocimiento de los recursos de aquel género popular. Se escribe en un

contexto de debate sobre la novela, el Realismo y el Naturalismo, sobre el valor del arte, la mímesis y su diferencia de la fotografía, y puede afirmarse –como hace Eamonn Rodgers– que su asunto fundamental es el contraste entre apariencia y realidad.

El magisterio cervantino en esta reflexión novelesca galdosiana se hace en nuestra opinión obvio si observamos la analogía del eje de la ficción en el Quijote, esto es, la dualidad Dulcinea/Aldonza, con la protagonista femenina y también vértice del triángulo en la obra galdosiana: Amparo/Tormento. Si en el primer caso el asunto amoroso servía para plantear todos los problemas de credibilidad entre don Quijote y Sancho [251], en el segundo también demuestra la dificultad de hacer compatibles la literatura y el mundo de la realidad y de trasladar, como pretendía el Realismo, éste a las páginas de aquella. En ambos casos el amor se presenta como un sentimiento forjado en la literatura y al mismo tiempo hondamente real y verdadero motor de las acciones.

Algunos de los más importantes personajes de la novela tuvieron que resultar conocidos a los lectores de Galdós, pues tanto la bella Amparo Sánchez Emperador, como su hermana Refugio (ahora ya huérfanas en lamentable situación económica), el sacerdote Pedro Polo y su antiguo colaborador en la enseñanza, José Ido del Sagrario y el viejo discípulo de ambos Felipe Centeno, habían sido en distinta medida también protagonistas de la historia en El doctor Centeno, aparecida solo un año antes, en 1883. En ella cabía ya intuir algo sobre la sacrílega relación amorosa entre Amparo y Polo –aunque nunca se mostró, ni siquiera se insinuó; se dejaba a la escabrosa mirada de los lectores la posibilidad de concebir sospechas–. Ahora la muchacha, en situación de terrible penuria, se ve obligada a depender de la cicatera ayuda de sus familiares los Bringas, sometida a un régimen de despótico servilismo por doña Rosalía, hasta que un indiano rico, pariente lejano de ésta, le propone matrimonio: Agustín Caballero vuelve a Madrid con intención de asentarse en el ordenado dominio burgués y dejar atrás las salvajes y feroces tierras de conquista. Amparo ve en la oferta la solución a todos sus problemas, pero un secreto en su pasado, aquella relación con Polo, que todavía sigue obsesionadamente enamorado de su “Tormento”, obstaculiza la feliz consecución de la boda. Si por un lado la joven Amparo/Tormento sabe que debe confesar el pecado, por otro intenta ocultarlo con todas sus fuerzas. Pero no solo al pretendiente y a los demás personajes, sino también al lector. Porque lo singular en la novela es que nunca, ni en El doctor

Centeno ni en esta continuación –y hasta cierto punto nueva versión– de la historia de Polo y Amparo, se nos informa claramente de las relaciones que mantuvieron los sacrílegos amantes [252].

UNA POSIBLE LECTURA ESOTÉRICO-KRAUSISTA

Estas circunstancias folletinescas y personajes asimilables a los de la literatura popular (la hermosa huérfana, dócil y sometida a la señora cruel y dominante, el príncipe que viene a rescatar a la primera y el villano oscuro que pretende arrebatarla y perderla) [253] son susceptibles de interpretarse en clave, a la manera que los krausistas entendieron el texto quijotesco. Sin embargo, no se ha especulado con la posible interpretación esotérica que permiten aventurar tanto la afición del krausismo por la fórmula como la cercanía de Galdós a dichas paráfrasis del Quijote, abundantes, según vimos, en su biblioteca. Teniendo en cuenta su participación en ese planteamiento interpretativo del idealismo de Giner que busca las Ideas alojadas en las novelas, también es lógico que sus propias obras se ajusten a esa misma fórmula: si como piensa Benítez, "Galdós nos impone la dura tarea de descubrir en sus novelas ideas que se niega a expresar de modo más directo" [254], no parece descabellado aplicar la correspondencia habitual del cervantismo krausista a los personajes de Tormento.

El dualismo Amparo/Tormento es fácilmente vinculable al de Dulcinea/Aldonza y también con aquella idea fundamental en Giner y en Galdós: la de la necesaria conciliación y superación de la dicotomía entre lo real-histórico (Tormento, lo que sucedió) y la aspiración a lo ideal (Amparo, la doncella virtuosa de los folletines). Partiendo de la asociación que hicieron aquellas lecturas esotéricas y que ligaban a Dulcinea con la idea de España, también en Amparo puede verse un símbolo patrio [255]. La hermosa y pobre muchacha, sometida a las arbitrariedades mezquinas y las absurdas pretensiones aristocráticas de aquella Rosalía emperrada en sostener su mundo de apariencias, huye de un pasado de oscuras pasiones en el que fue seducida y dominada por el clero y cree ver la luz en las posibilidades de futuro y progreso a que le invita el indiano vuelto, hombre honesto y próspero que se niega a participar en la mascarada social y acaba por salir hacia Europa, no casado con Amparo/España, sino llevándosela

como amante.

El triángulo amoroso enfrenta a los dos pretendientes de España: de un lado las posiciones conservadoras del cerril Polo, sus pasiones ciegas, las máscaras en las que se sabe embutido y que él mismo identifica con el ropaje eclesiástico que constriñe su voluntad rousseauniana como una cáscara forzosa, ese lado suyo salvaje, enérgico y algo brutal, pero también hasta cierto punto melancólico y caballeresco, quijotesco. Baste recordar sus ensoñaciones literarias cuando, hundido en su soledad y arrebujado en el sillón raído, pasa las horas entregado a imaginarse a sí mismo cumpliendo grandes gestas heroicas –aquellos sueños imperialistas y épicos de la España conservadora– con muy diferente vestimenta que la de su pobre sotana:

Sepultado en el sillón, las manos cruzadas en la frente, formando como una visera sobre los ojos, estos cerrados, se dejaba ir, se dejaba ir... de la idea a la ilusión, de la ilusión a la alucinación... Ya no era aquel desdichado señor, enfermo y triste, sino otro de muy diferente aspecto, aunque en sustancia el mismo. Iba a caballo, tenía barbas en el rostro, en la mano espada; era, en suma, un valiente y afortunado caudillo. ¿De quién y de qué? Esto sí que no se metía a averiguarlo; pero tenía sospechas de estar conquistando un grandísimo imperio. Todo le era fácil; ganaba con un puñado de hombres batallas formidables y ¡qué batallas! A Hernán Cortés y a Napoleón les podría tratar de tú.

Después se veía festejado, aplaudido, aclamado y puesto en el cuerno de la luna. Sus ojos fieros infundían espanto al enemigo, respeto y entusiasmo a las muchedumbres, otro sentimiento más dulce a las damas. Era, en fin, el hombre más considerable de su época. A decir verdad, no sabía si el traje que llevaba era férrea armadura o el uniforme moderno con botones de cobre. Sobre punto tan importante ofrecía la imagen, en el propio pensamiento, invencible confusión. Lo que sí sabía de cierto era que no estaba forrado su cuerpo con aquella horrible funda negra, más odiosa para él que la hopa del ajusticiado.

La vieja Celedonia, su criada, ejerce de ama quijotesca y le dice:

¿En qué piensa, pobre señor? ¿No ve que se está secando los sesos? ¿Por qué no pasea, si está bueno y sano, y no tiene sino mal de cavilaciones?... [...] ¿estaba durmiendo? ¿No ve que si duerme de día estará en vela por las noches? Échese a la calle, y váyase a cualquier parte, hombre de Dios; distráigase, aunque sea montando en el tiovivo, comiendo caracoles, bailando con las criadas o jugando a la rayuela. (107-109) [256]

Las deliberadas correspondencias cervantinas, tanto en el motivo como en el lenguaje, son obvias. Polo, sin saber como encauzar sus pasiones ni hacerles frente desde la razón, se deja arrumbar en la suciedad, la pobreza, la tristeza y el abandono, ensoñando imposibles.

De otro lado pretende a Amparo el hombre progresista, venido de ultramar, ordenado y prosaico, incapaz de aceptar la metáfora y la literatura. Busca sosiego y honestidad, pero se deja engañar por la apariencia de Amparo y por la identificación que hace de ella con la Cenicienta popular. Entre ambos pretendientes, España, que huye de uno y engaña al otro, está dividida entre su ser verdadero, su pasado histórico, y su querer ser un ideal inmaculado, el de las heroínas de los folletines.

En la etapa de las Novelas contemporáneas Galdós identifica los males de España con la afición a las ensoñaciones y fantasías literarias a las que el quijotesco carácter hispánico se abandona sin remedio. Como ya ha sido largamente investigado sobre todo para el caso de La desheredada, usa en sus personajes el modelo del hidalgo cervantino para mostrar que los españoles no sabemos comprender la realidad, sino que vemos gigantes en molinos, como Agustín ve en Amparo a Cenicienta, Amparo se pierde con la ínsula y Polo se entrega en su butacón a ensoñaciones caballerescas. Unamuno valoró positivamente esa misma condición soñadora en la Vida de don Quijote y Sancho de 1905; su imagen de don Quijote le ha de servir precisamente como orgullosa respuesta al Realismo europeo y su pragmatismo, a los que enfrenta ese personaje capaz de ir más allá de la realidad del sentido común y sus convenciones. Galdós y Unamuno leen de forma distinta el Quijote, pero ambos parten de esa interpretación krausista, idealista y romántica de la novela.

LAS TRAMPAS LITERARIAS DEL AMOR. AMPARO Y DULCINEA

Emilia Pardo, en una reseña a Tristana, protesta contra la idea de que “no tienen miga los asuntos amorosos, o al menos no tienen tanta como los sociales, políticos, filosóficos, religiosos, científicos, económicos, etc. Si ahondamos (y ahondar es ley) en los asuntos amorosos, diría yo que tienen más miga que ningunos. En el modo de tratarlos, es decir, en la habilidad, ingenio y felicidad del autor, está el toque. Por otra parte, en la cuestión del asunto también hay que distinguir cuidadosamente entre el asunto interno y externo, entre lo que acontece y lo que permanece, entre lo que se ve y lo que se esconde, pero pueden adivinar los iniciados”[257]. Lo mismo podría decirse de Tormento : el busilis está en la diferencia “entre lo que se ve y lo que se esconde”, entre la imagen social, exterior, y la conciencia y el secreto interior, entre lo visible narrado y lo invisible mudo. Cuando la novela realista se plantea las posibilidades de trasladar la pasión privada a la vida marital (i.e., social), el amor reconoce las contradicciones entre su apariencia social y su laberinto íntimo y el adulterio se convierte en asunto central, demostrando que los ímpetus amorosos raras veces se ajustan a los modelos estructurales de la sociedad.

Las mujeres suelen ser las grandes protagonistas de esta tensión por su fragilidad emotiva y social, pero sobre todo porque son casi siempre ellas las que establecen las expectativas, construyen los deseos más imposibles trayéndolos de los libros y viven atormentadas por las pasiones que les fascinaron en verso. El ejemplo más conocido lo tenemos en Madame Bovary, que muchas veces se ha interpretado como versión femenina de don Quijote en cuanto imaginó el amor a la medida de las novelas románticas. Emparentada con ella está Isidora Rufete, La desheredada de Galdós, que construye su identidad siguiendo el patrón de los folletines[258] y sirve, como don Quijote, para la parodia literaria del género más popular de su tiempo. Otros personajes femeninos (Eloísa en Lo prohibido, Abelarda en Miau, Augusta en Realidad) sirvieron como ejemplos de la tendencia a falsificar la realidad que, como vimos, es asunto recurrente de las Novelas españolas contemporáneas. A través de ellas, Galdós muestra cómo una sociedad educada en la mala ficción tiende a ver la vida adulterada. Aquellas heroínas del Realismo vivieron en las expectativas que les había forjado la literatura y su locura, como la quijotesca, el haberles dado crédito, haber creído en la posibilidad de que la vida y el amor se parezcan a las ficciones. Galdós, como Cervantes, enfrenta literatura y circunstancia real: las mujeres virtuosas,

triunfadoras de los folletines, no son las que han de enfrentar los problemas reales de la sociedad de su tiempo; ese paradigma literario no coincide con la realidad de la clase media y sus circunstancias, sino que responde a un código moral anticuado, ajeno a la experiencia real de la burguesía [259], en la que las condiciones sociales y económicas tienen mucho que ver:

"La honradez –pensó Amparo con innata filosofía–, depende de los medios de poderla conservar. Ha bastado que yo le diga a esta loca 'tendremos qué comer', para que empiece a corregirse". (163)

Más consciente de ello es aún Refugio, que renuncia al juego de la apariencia y sin caer en la dualidad de su hermana discute uno de los tópicos de la literatura folletinesca: la moral de la pobreza, según la cual ésta no es nunca motivo para pecar, pues el sentimiento del bien está por encima del hambre. Así lo afirmaba Ido del Sagrario al relatar su folletín:

Mis heroínas tienen los dedos pelados de tanto coser, y mientras más les aprieta el hambre, más se encastillan ellas en su virtud. [...] Yo me inspiro en la realidad. ¿Dónde está la honradez? En el pobre, en el obrero, en el mendigo (I, 12) [260].

Pero la "realidad" que inspira a Ido es refutada por el propio personaje que inventa: Refugio, más realista de lo que su "autor" quisiera, pone en cuestión los valores de la literatura de consumo con palabras que, aunque dirigidas a su hermana Amparo, tienen la función irónica de responder directamente a aquellas de Ido:

No prediques, que eso no conduce a nada. ¿Por qué es mala una mujer? Por la pobreza... Tú has dicho: «si trabajas...». ¿Pues no he trabajado bastante? ¿De qué son mis dedos? Se han vuelto de palo de tanto coser. ¿Y qué he ganado? Miseria y más miseria... Asegúrame la comida, la ropa, y nada tendrás que decir de mí.

¿Qué ha de hacer una mujer sola, huérfana, sin socorro ninguno, sin parientes y que se ha criado con cierta delicadeza? [...] ¿Qué muchacho decente se acerca a nosotras viéndonos pobres?... ¿Hay debajo de las tejas quien dé dinero por darlo, por hacer favor, por caridad pura?... No, hija; a mí no me vengas con hipocresías... (XII, 81)

Las hermanas intentaron vivir ese ideal de vida honrada a pesar de sus dificultades, pusieron a prueba la literatura y la intentaron llevar a la vida, sin éxito. Inmune al fracaso, Amparo se somete a los valores literarios de la mujer virtuosa e intenta con ellos enmascarar la distancia entre su verdad "tormentosa" y la del folletín. Crea una dualidad entre su imagen literaria y su historia verdadera que sirve para comparar el folletín sentimental y sus virginales y sentimentales huerfanitas con un grave problema real: el de las mujeres de clase media sin sustento económico que debían elegir entre la prostitución o la vida religiosa sin esperar el milagro de un pretendiente rico. La lección podría parecer fácil –aunque ya veremos que no lo es tanto–: la literatura es ficción y la realidad tiene parámetros distintos que son los que nos afectan en nuestra contingencia histórica. Luego no hay que confiar en las novelas ni trasladar sus parámetros a nuestras vidas. Es la lección más superficial que emparenta al Galdós didáctico (el mismo que muchos años después afirmó: "creo que la literatura debe ser enseñanza, ejemplo"[261]) con la tradición que avisa contra los peligros de los libros, como Cervantes usa el ejemplo de Dorotea para prevenir contra los casamientos secretos que jugaban a imitar aquellos de los volúmenes de caballería. Como tantos otros autores, Galdós previene a sus lectoras –el público femenino es más sensible a los engaños de la novela– cuando hace caer a sus heroínas en las trampas de la literatura mentirosa, contra la que sus historias han de servir como ejemplo.

Si en el caso cervantino las falsedades que habían de combatirse –sin renunciar paradójicamente en todo a ellas– eran las caballerescas, en éste vienen del folletín, que Galdós relaciona con el Romanticismo. Ciertamente en España era difícil lo contrario, puesto que apenas se desarrolló bajo esa denominación una literatura de alcance teórico a la altura de la europea y el término fue asociado por muchos a los excesos sentimentales en los distintos géneros literarios. Por eso se explica que en uno de los artículos que publicó en La Nación en 1868 se refiera a la novela como "género romántico insoportable" [262]. Lo que resulta menos comprensible es que los estudiosos actuales acepten esa identidad entre

Romanticismo y folletín con tanta imprudencia[263]. La ironía de Galdós arremete contra el sentimentalismo y los epígonos corrompidos de ciertas fórmulas románticas, y no contra el Romanticismo mismo, al que Galdós esquematiza sin ser consciente de cuánto hereda de él. Según Benítez “El amor es siempre, para Galdós, un sueño juvenil y romántico, una pasión de ánimo que afecta el cerebro, incendia las ideas e impulsa la voluntad hacia disparatas acciones. Con el Romanticismo, se reaviva con intensidad la caballería” [264].

La oposición Amparo/Tormento le sirve por tanto para comparar: (1) el folletín sentimental y sus personajes imposibles con una circunstancia real, histórica y social en la que los primeros no tenían cabida [265]; (2) a Dulcinea con Aldonza, o la ilusión del enamoramiento (la imagen que Caballero se ha hecho de Amparo, o la imagen que Amparo ha construido de sí misma) con la persona real sobre la que se ha construido aquel ideal de perfecciones (la Amparo amante de un cura); (3) la pasión desaforada con las perspectivas de una buena boda. Y finalmente, para buscar la escurridiza verdad enfrentando los términos de todas estas dualidades, pues la verdad es dialéctica, se hace de tensiones, y no dibuja líneas rectas.

Amparo no es un personaje fácil ni simple, aunque su esquema original así lo haga imaginar en un principio. Algunos críticos la ven totalmente débil, otros poderosa señora del destino de los hombres que la aman; unos seductora y otros seducida; unos muy cercana a las heroínas de folletín, y otros su contrario. Su condición paradójica la advirtió ya el mismo Clarín[266]. Es laboriosa, pulcra, hacendosa, poseedora así de las virtudes de la heroína de folletín, desde la belleza hasta la pobreza; le falta un único detalle: la virginidad. Y la distingue además otra diferencia con respecto a las heroínas habituales que puede parecer menor pero que, como veremos, es muy reveladora: aborrece la literatura. Amparo, a diferencia de La desheredada, no es lectora. Siente la literatura y particularmente las novelas como una maldición e incluso abomina de las palabras escritas, en las que se cifra su desventura y su secreto [267]. Le persiguen unas cartas románticas que escribió a Pedro Polo en el pasado y que son la peor amenaza a su destino. Valga recordar aquí que en El doctor Centeno, Miquis, aspirante a escritor dramático, afirmaba: “rara vez hay trama teatral sin un paquete de documentos en que está la clave del enredo, y de estos papelitos, si son o no descubiertos, depende que los personajes se salven o se pierdan” [268]. En este caso “la clave del enredo” está en “dos papeles escritos por ella mucho tiempo antes, dos cartas breves, llenas de estupideces y de la mayor vergüenza que se podía concebir” (XXXIV, 221). Las distintas cartas que

aparecen en la obra, escritas tanto por los personajes masculinos (tres escribe Caballero, tres Pedro Polo) como las que Amparo ha escrito o pretende escribir, son utensilios del tormento confabulado contra la protagonista. Las suyas propias le entregan al hombre, venden su alma y demuestran, interpretadas desde una lectura feminista, que la mujer no debe escribir ni siquiera cartas, sino acomodarse al silencio [269], como también era opinión de Clarín en "Las literatas": la mujer solo puede ser escritora con la condición de "perder el sexo" o carecer de él, pues la única parcela literaria que le pertenece es la muy obscena y temeraria de la confesión:

la mujer, que es el sentimiento, cuando se empeña en cultivar las letras, si aspira a la originalidad, a ser espontánea, [...] recurre, sin vacilar, al tesoro de sus propios sentimientos; alimenta [...] sus obras, desgarrándose el pecho, dejando en ellas la propia sustancia, el misterio de sus amores, las santas vaguedades de sus deseos y de sus visiones. Para comprender todo el horror de semejante aberración, ponte en el caso del amante que encuentra en una novela de la mujer querida la escena del primer sí, o tal vez la del primer beso [270].

Amparo se permitió en el pasado el rapto amoroso y el desahogo literario, hermanados ambos por Galdós: las cartas amorosas son la evidencia física y verbal de aquella locura y el motivo del aborrecimiento que la protagonista siente por la literatura. En este punto se manifiesta su más interesante paradoja a través de un magnífico retruécano irónico: la pesadilla del personaje de Tormento es verse convertida en personaje literario ("[e]n su delirio, pensaba que al día siguiente la tal señora de palo iba a salir por las calles pregonando un papel con la historia toda de Amparito, como los que cantando venden los ciegos con relatos de crímenes y robos", XXXII, 207) [271]. Sin embargo y a pesar de ello, huyendo de ese inmundo papel folletinesco, se esconde bajo una identidad claramente literaria –otra vuelta irónica– sacada de aquellos mismos folletines. No quiere asumir su realidad y su identidad –esto es, su historia, su pasado–, sino ocultarlo ("[s]obre todas las consideraciones ponía ella el interés de encubrir su terrible secreto" XVI, 104) y parecer el muy poético "ángel del hogar". En su rechazo a las novelas no es consciente de que se brinda precisamente para vivir una imagen social literaria. Con Amparo se demuestra que nada escapa a la literatura y es inútil todo esfuerzo de sustraerse a ella;

declara su rendición final al ser descubierto el oscuro pecado de su pasado romántico con un suicidio por envenenamiento:

En la preocupación del suicidio no dejó de ocurrírsele la semejanza que aquello tenía con pasos de teatro o de novela, y de este modo se enfriaba momentáneamente su entusiasmo homicida. Aborrecía la afectación. (XXXIV, 223)

Aunque su espíritu sea mucho más práctico y acomodaticio que el de Isidora, su antecesora novelesca, sus expectativas siguen siendo literarias: contra toda realidad prefiere creer en la posibilidad del final feliz, colocarse el disfraz de virtuosa e incorruptible huerfanita, cumplir el papel que la literatura popular le asigna y esperar que los demás lo crean. En los folletines, la vida de sacrificios de la mujer virtuosa tiene recompensa: es lo que la propia Amparo quiere creer y en el fondo anhela, como el también ingenuo Bringas ("Esto se podría titular El premio de la virtud. Es lo que yo digo, el mérito siempre halla recompensa" XXIV, 150) e incluso como Refugio, engolosinada por su hermana en las expectativas del folletín:

Acostáronse, y de cama a cama, empeñadas en fácil charla, la mayor reveló a la pequeña la verdadera situación. Aquel señor no era su amante, era su novio y se iba a casar con ella. Reíase la otra; mas al fin hubo de creer lo que veía. ¡Y qué bien se explicó Amparito! [...] Ante las dos se abría un porvenir brillante. Convenía que ambas se hiciesen dignas de la fortuna que el Señor les deparaba. / Estas revelaciones hicieron efecto en el ánimo de Refugio, que se durmió alegre y soñó que habitaba un palacio, con otras mil majaderías más. (XXVI, 162-3)

Como los personajes, también los lectores, confundidos e ignorantes al principio de su doble nombre, imaginamos en la llegada de Caballero la recompensa que prometía el folletín. Pero tras la Amparo-Dulcinea se esconde la condición de Aldonza-Tormento. Una cosa es la verdad, otra el parecer como si (regla, no olvidemos, de la verosimilitud), aunque ambas se confundan inextricablemente y

convivan en la misma persona.

La dualidad Amparo-Tormento se hace más acusada en las frecuentes ocasiones que oponen la novela de Ido del Sagrario y la de Galdós, dando lugar a situaciones irónicas similares a las que en Cervantes enfrentaban a Dulcinea con Aldonza. De la misma manera que la oposición entre materia literaria y vida real tenía su asiento en la comparación entre Aldonza y Dulcinea, en este caso lo tiene en la que encara a las protagonistas del folletín de Ido con las hermanas de nuestra historia. En homenaje claramente cervantino (tanto por la situación como por el escogido lenguaje), Galdós traza uno de sus mejores juegos irónicos cuando Refugio, desternillada, cuenta a su hermana la versión que de ellas está haciendo su vecino y la desacredita con la misma sorna con la que Sancho deformaba a la metafórica amada de su amo: es cosa de disparate, carne de sueños. Parecería como si a Aldonza le hubieran leído la versión que don Quijote había hecho de su persona y se muriera con ella de risa:

"ayer por la tarde estuve más de una hora en casa de Ido. El buen señor, muy entusiasmado y con los pelos tiesos, se empeñó en leerme un poco de las novelas que está escribiendo. ¡Qué risa!... Vaya unos disparates... [...] Dice que sus heroínas somos nosotras, dos huérfanas pobres, pobres y honradas, se entiende... [...] Tú, que eres la más romántica y hablas por lo fino diciendo unas cosas muy superfirolíticas, te entretienes por la noche en escribir tus memorias... ¡qué risa! Y vas poniendo en tu diario lo que te pasa y todo lo que piensas y se te ocurre. Él figura que copia párrafos, párrafos de tu diario... Nunca me he reído más... El hombre me puso la cabeza como un farol... Por la noche, como tenía el entendimiento lleno de aquellas papas, soñé unos desatinos... ¡qué cosas, chica!, soñé que te había salido un novio millonario..." (X, 68)

Refugio no es quijotesca y solo con el entendimiento lleno "de aquellas papas", sueña "desatinos" a los que no concede ninguna posibilidad real. La posibilidad del novio millonario es cosa de la literatura, aunque líneas más adelante se demuestre paradójicamente real y llegue de nuevo a confundir, como hemos leído, los sueños de Refugio.

LA INEFABILIDAD Y LOS SECRETOS DE TORMENTO

La novela no se llama Amparo, sino Tormento. Amparo es aburridísima. Habla poco, hace cosas poco interesantes. Tan poco interesantes como debió ser la vida del hidalgo manchego antes de hacerse quijotesco. Es un tipo literario tan esclerotizado en la literatura popular que Felipe Centeno se dormía cuando Ido le contaba la historia de las huerfanitas. Su noviazgo con Agustín es tan ñoño que el narrador, con su habitual ironía, nos "ahorra" sus diálogos en varias ocasiones ("Idilio más inocente y más soso no se puede ver a la luz del gas y en la poblada soledad de una fea calle, donde todos los que pasan son desconocidos. En los sucesivos accidentes de aquel coloquio de tan poco interés dramático y cuyo sabor solo podían gustar ellos mismos...", XX, 128; "Algo más de lo transcrito hablaron, frases sin sustancia para los demás, para ellos interesantísimas" XX, 130; "Mientras tales sosadas decían", XXIII, 148). El personaje interesante es Tormento, y por eso da título a la obra. Ella distingue a Amparo de un modelo falso, guarda su secreto y le presta un pasado inquietante, una verdad incómoda. Y la literatura, piensa Galdós, debe buscar esa verdad que sale de lo común, de lo tipológico, lo convencional y lo esquemático, como quiso Larra y reclamó el Romanticismo. Si en el mundo literario de Ido no había espacio para la prosa, para los secretos de Tormento, sino solo para la imagen idealizada de Amparo, ocultos todos sus lunares, la nueva ansia de verdad no permite ese ocultamiento. Por eso, aquella confidencia que en el diálogo de Ido a Centeno se nos escamotea, ahora se convierte en centro de la acción y núcleo de la trama galdosiana.

El problema es poner palabras a esos secretos (o a esas verdades) que hasta ahora no se decían y que en este caso tienen relación con la virginidad, asunto del que no se hablaba directamente en la literatura, pero que en todas aquellas historias de desaforada pasión, tenía un papel fundamental. No es casualidad que Tormento, como Fortunata y Tristana, sea huérfana de clase media ("en la que con mayor nitidez se libraba la gran batalla entre los principios morales y la conducta sexual"), víctima fácil para los seductores pues no tienen quién las cuide. A Galdós le interesa analizar, más que la pérdida de la virginidad o sus causas, sus consecuencias. Y demuestra en ese análisis una actitud coherente aunque discutible para el feminismo por la que, según Bly, critica de un lado los valores de la sociedad española basados en el machismo y el donjuanismo, pero al tiempo también desmitifica al "ángel del hogar" y a la perversa prostituta, para

demostrar que es necesaria una comprensión mucho más realista de las relaciones sexuales y en las consecuencias que se derivan de ellas [272].

La huerfanita y virginal Amparo aburre hasta a Felipe Centeno y son excusables las predecibles palabras que cuentan su inofensivo noviazgo con Agustín Caballero; la interesante es su oculta e inflamada Tormento. Pero, ¿con qué palabras contar el secreto de su pasión íntima y oculta? ¿Como trasladar a Tormento –la verdadera Aldonza– a la literatura? Recordemos que tampoco en el Quijote llegamos a tener una imagen concreta de la moza que sirvió para construir la metáfora amorosa: nunca la vemos directamente, sino a través de Sancho, que la desfigura progresivamente. Tampoco sabemos nada directamente de Tormento, sino versiones deformadas y fragmentarias. Su verdadero secreto se nos participa a la manera de Bécquer con su himno: con alusiones y silencios. Una y otra vez, cuando la propia protagonista de aquel misterio busca verbos para trasladarlo, solo la escuchamos pensar para sí en términos que no la descubren nunca:

“Señor Caballero, yo no me puedo casar con usted... por esto, por esto y por esto”. [...] El único medio de arrancar la tal página era llegarse a Caballero y decirle: «No me puedo casar con usted... por esto, por esto y por esto» (XXIII, 143-4); ¿Con qué cara le diría ahora: “no, yo no soy así, yo tengo una mancha horrenda, yo hice esto, esto y esto...”? (XXVII, 168); Ahora mismo voy a mi casa; le escribo una carta, una carta muy meditada, diciéndole: “no me puedo casar con usted por esto, por esto y por esto” (XXIX, 187)

Ido del Sagrario y Centeno hablan de ello en susurros que el lector no “escucha”, la propia Tormento renuncia a explicarse en el temor de que su lenguaje se parezca al de Ido, consciente de la ineficacia de los términos folletinescos (“Todo cuanto se le ocurría resultaba pálido, insulso y afectado, como si hablara por ella un personaje de las novelas de D. José Ido. Nada, nada de papeles escritos. El estilo es la mentira. La verdad mira y calla”, XII, 79) [273]. En Tormento apenas se nos habla de emociones amorosas, de las fogosidades femeninas; no se nos cuenta si Amparo quiso a Polo o cómo lo quiso. Los motivos de la pasión no se nos detallan, no interesan; se rechaza su discurso una y otra vez, apenas sabemos nada de ellos. Pero tampoco tienen palabras las

emociones amorosas de Caballero, quien piensa cosas que, puestas en diálogo, serían típicas del folletín. Por eso sabe que no puede decirlas.

Quise decirle lo que sentía, y no tuve ocasión ni lugar adecuados a mi objeto. [...]. Pensé escribir una larga carta, pero esto me parecía ridículo. No, no; era preciso hacer un esfuerzo y encararme con ella y plantear la cuestión en estos términos tan enérgicos como breves: Yo me quiero casar con usted. Dígame usted pronto sí o no. [...] Casi, casi no necesitaré añadir una sola palabra, ni pronunciar las frases sacramentales y cursis "yo la amo a usted" que no se usan más que en las novelas. (IX, 59-60)

En su rebelión contra las formas de la literatura, Tormento vive la misma dificultad. Cuando, superando el muy convencional papel de Amparo, sale de ese medio literario para enfrentarse a las circunstancias de la realidad social, se da cuenta de que no vale la literatura para resolver nada, ni valen las palabras para explicarlo todo. Parece que no sirve la literatura para la vida. Por eso recela de ella y si no encuentra el lenguaje para hablar –y romper definitivamente– con Polo (XIII, 90; XVI, 104-5), su confesión tampoco concluye nunca en la proyectada carta por temor a caer en la más convencional fraseología literaria:

Seguramente cuando hiciera su confesión se le habían de saltar las lágrimas. Diría, por ejemplo: "Mire usted, Caballero, antes de pasar adelante, es preciso que yo, le revele a usted un secreto... Yo no valgo lo que usted cree, yo soy una mujer infame, yo he cometido...". No, no, esto no, esto era un disparate. Mejor era: "yo he sido víctima...". Esto le parecía cursi. Se acordó de las novelas de D. José Ido. Diría: "Yo he tenido la desgracia... Esas cosas que no se sabe cómo pasan, esas alucinaciones, esos extravíos, esas cosas inexplicables..." (XXIII, 146).

El intento renovador del Realismo de derrocar el modo de expresión amoroso romántico, asociado al amor idealizado y a ciertas imágenes estereotipadas, es manifestación de la dificultad ya no verbal, sino existencial, de adaptar la pasión

amorosa a los usos sociales. Los silencios, las elusiones y los paréntesis demuestran que ninguna de las viejas fórmulas literarias está en condiciones de explicar las nuevas circunstancias. Incluso es inútil la tradición confesional, aquella que se guardaba en la arqueta del folletín de Ido del Sagrario (“Figuro que rebuscando en unas ruinas me encuentro una arqueta. Ábrola con cuidado, y ¿qué creerás que hallo? Un manuscrito. Leo y ¿qué es?, una historia tiernísima, un libro de memorias, un diario” I, 11) convertida en recurso ya inverosímil, pasado de moda y tan grotesco como aquella “caja de plomo” que cierra la Primera Parte del Quijote y con la que resulta inevitable vincularla. El narrador cervantino, en un irónico juego metaficticio, nos decía que en aquélla

se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mesmo don Quijote [...] Y los que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia. El cual autor no pide a los que le leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y hacer buscar todos los archivos manchegos, por sacarla a luz, sino que le den el mesmo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan en el mundo; que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho (Quijote I, 52, 591[274]).

Si en tiempos de don Quijote ese recurso de la verosimilitud que asociaba la historia narrada a las fuentes históricas y académicas había quedado obsoleto y podía servir a la parodia cervantina, en tiempos de Galdós el recurso de las Pamelas y los Richardson y toda la caterva de novelas sentimentales que, desde La Princesse de Clèves (¡en 1687!), se amparaban en cartas, memorias íntimas y diarios, también resultaba cómico, o a Galdós se lo parecía. La novela, huyendo de su condición fingida y mentirosa, había pasado de justificar su “verdad” con los documentos “históricos” de la “caja de plomo” al recurso que el nuevo valor de la sinceridad había ido preparando en el sentimentalismo del XVIII: la privacidad de las confesiones. Ambos son identificados por Galdós como argucias para crear verosimilitud en distintas etapas de la narrativa que muestran cómo cada época inventa su manera de “envolver las mentiras” para hacerlas creíbles (maneras que enseñan mucho no solo sobre la ficción, sino también

sobre cómo se concibe "la verdad" en cada época). Galdós es consciente de que las ambiciones de una "literatura de verdad" han ido gastando poco a poco sus mecanismos, que en el fondo son los de la verosimilitud. En su tiempo se habían desgastado hacía ya mucho las ingenuas tácticas del Siglo de Oro, como también las sentimentales del XVIII y del Romanticismo. Todas ellas revelaban la mentira literatura, eran meros juegos de representación del artificio. Lo que queda ante él por explorar son los espacios del silencio, lo que aún no se ha dicho nunca y no tenía palabras –y no puede olvidarse aquí el combate contra la inefabilidad propio del XIX, lo que Paul de Man llama la persecución ontológica del objeto por las palabras–. En esa misión, una de las tareas más difíciles era encontrar primero un nuevo lenguaje amatorio con renovadas y verdaderas palabras para la pasión amorosa que la devolviera a la realidad (véase todo el capítulo IX de Tormento) y, segundo, una nueva valoración del concepto de amor en la vida social, empresas ambas íntimamente ligadas.

PEDRO POLO Y AGUSTÍN CABALLERO

En Tormento el modelo de amor apasionado, posesivo y loco está representado por Pedro Polo, un sacerdote roído por el frenesí de su enamoramiento, víctima de un deseo del que no puede ni quiere desprenderse, que funciona en el triángulo como tercero en discordia. Muchas de sus características lo vinculan a la pasión romántica, entendida desde una perspectiva grotesca. Polo ama desaforadamente, atentando contra Dios y contra el mundo, como el Manrique de García Gutiérrez. En la penitencia que le impone su confesor, el padre Nones, vive una experiencia adánica, o más bien la versión realista e irónica de lo que los románticos escribieron como vuelta a la naturaleza. En vez de las ensoñaciones del paseante solitario rousseauniano, Polo es enviado al campo para que en las duras tareas agrícolas se le pasen los arrebatos sexuales y sacrílegos. En esa sencillez descubre la superioridad de la naturaleza y se figura ser Adán, solo en medio del Paraíso (XXV). No consigue sin embargo librarse del padecimiento que le vincula a esa concepción del Romanticismo como enfermedad, según la vieja definición de Goethe. Polo desprecia a los hombres y sus pompas, desprecia la sociedad que le ha impuesto un corsé que no soporta, desprecia las medidas humanas y se siente estallar. Es el bárbaro, como tantas veces le llama el narrador, el salvaje, el monstruo, y le oímos dar "bramidos,

como de bestia herida que se refugia en su cueva” (XXX). Las quejas de su romántico descomedimiento recuerdan al Schiller que se dolía de sus cadenas (“Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei, / und würd'er in Ketten geboren”[275]):

—Dios, Dios, ¿por qué me diste las fuerzas de un gigante y me negaste la fortaleza de un hombre? Soy un muñeco indigno forrado en la musculatura de un Hércules. (XXIX)

En su pasión incontrolada por Tormento encuentra la única posibilidad para romper con todo aquello que odia y aspirar a otra vida, una vida romántica y sin reglas que vendrá a coronar su transgresión. En un lugar de inevitables resonancias becquerianas, el narrador identifica a Polo con el Fernando de Los ojos verdes cuando en su deseo de traspasar todos los límites que le vienen impuestos y sumergirse en el amor, “D. Pedro se arrojó otra vez en el lago verdoso y cristalino en cuyo fondo se veían cosas tan bellas” (XVII, 110).

Las fantasiosas expectativas de Polo en ese verde lago son las del Romanticismo: el amor libre, la vida sin trampas sociales y la revolución. En sus ensueños se imagina leyendo un periódico que le da la gran noticia: “Gran revolución en España; caída de la Monarquía; abolición del estado eclesiástico oficial; libertad de cultos...”; y en el verdadero que le trae Celedonia “se encantaba con la idea de un cataclismo que volviera las cosas del revés. Si él pudiese arrimar el hombro a obra tan grande, ¡con qué gusto lo haría!” (XVII, 111). Sus sueños épicos, que él interpreta como la verdad más íntima de su yo, rezuman un vanidoso y fatuo individualismo que va en contra del papel social que ha de jugar, identificado con una máscara ficticia. Polo quiere ser uno y verdadero, sin fisuras ni ambigüedades, como el héroe de la epopeya. Su condición huye de la del moderno héroe novelesco escindido, cambiante y perspectivista, sometido a dudas continuas e integrado en el entramado social.

Revolucionario, apasionado, loco, bárbaro y adánico, Polo cumple el papel de parodiar los excesos de un romanticismo en el que ya no puede creer nadie: sus ilusiones son tan absurdas que no pueden tomarse en serio; su grotesca ferocidad de animal enjaulado provoca lástima y compasión (XVI, 104), su fracaso es

absoluto. Su amor –como el romántico– solo conduce a la destrucción.

Polo crea una nueva identidad para Tormento al ponerle nombre a Amparo, igual que don Quijote crea a Dulcinea a partir de Aldonza. Si don Quijote creó una criatura a la medida de sus libros caballerescos al buscarle un nombre y la poseyó con él, Pedro Polo, con ese nombre romántico a más no poder, crea una criatura como en sus fantasías apasionadas –clérigos y amores en el romanticismo– e intenta poseerla. Ambos "romantizan" –en el sentido de Novalis y Schlegel– a sus amadas, las literaturizan. Así entran ellos también, rechazado el mundo de la normalidad, de la sociedad y de la rutina, a través de su pasión, en los libros.

Resulta simbólico que Polo sea el pasado de Amparo, convertida por él en Tormento y romantizada por ese nombre. De hecho, tal como ella recuerda en uno de los breves pasajes que hacen alusión a aquella pasión

lo de marras [refiriéndose a su relación con Polo] fue pura alucinación, desvarío, algo de inconsciente, irresponsable y estúpido, como lo que se hace en estado de sonambulismo o bajo la acción de un narcótico... (XXVII)

Con aquel nombre Polo certifica –y Galdós ratifica al titular así la novela– la relación de dependencia y servidumbre de la muchacha para con él [276]; de la misma manera ella, al abandonarle, empieza a superar el romanticismo renunciando a ese apodo:

"Ya no me llamo Tormento, ya recobro mi nombre" –decía para sí, andando muy a prisa– (XVI).

Polo es definitivamente la encarnación del personaje romántico: atormentado que convierte a la mujer en su "tormento", salvaje dominado por un destino al

que se enfrenta titánicamente, incapaz de vivir en sociedad, hosco, descomedido, brutal, rompe definitivamente con la sociedad cuando parte rumbo a tierras exóticas y extrañas, escapando de su condición y purgando su culpa. Amparo prefiere a ese modelo del (de su) pasado, a quien llega a aborrecer y del que huye, el futuro que le ofrece una versión “realista”: Agustín Caballero viene de vuelta precisamente de esas tierras habiendo superado el estadio salvaje para integrarse en la sociedad en la que desea instalarse con una mujer que no sea su tormento sino su compañera amable. Y que trae además dinero, un asunto despreciado en el Romanticismo y que para el mismo Polo no era motivo de nada. La niña deja el pasado romántico para hacerse realista.

Frente a Polo, Agustín Caballero demuestra un afecto forjado en las afinidades electivas, la paz doméstica y la serenidad sentimental; tal vez por ello, a diferencia de la verbosidad del cura, sus sentimientos apenas encuentran términos con los que expresarse. Tampoco lee, desconfía de las palabras tanto como su prometida y los libros que se ven en su casa “hac[e]n juego con la exhibición de figurillas” (XXI, 133). Por ello precisamente resulta más significativo que también él esté marcado por las expectativas de las historias folletinescas, lo que explica que cuando conozca a Amparo se la figure directamente como una pulcra e impecable Cenicienta. Así lo hace saber a su amigo en una carta:

“Me he enamorado de una pobre. [...] Su hermosura, que es mucha, no es lo que principalmente me flechó, sino sus virtudes y su inocencia... [...] La conocí trabajando día y noche, con la cabeza baja sin decir esta boca es mía... La he conocido con las botas rotas, ¡ella, tan hermosísima, que con mirar a cualquier hombre habría tenido millones a sus pies!... Pero es una inocente” (XXI, 133-4)

Espera una mujer como las de los libros (pobre, hermosa, virtuosa y pura) y esa fantasía le hace caer en la idolatría amorosa y abandonar el mundo de las realidades para dejarse llevar por las fórmulas del amor:

no se desmentía jamás en él su condición de enamorado, es decir, que ni un instante dejaba de pensar en su ídolo, contemplándolo en el espejo de su mente y

acariciándolo de una y otra manera. A veces tan clara la veía, como si viva la tuviera enfrente de sí. Otras se enturbiaba de un modo extraño su imaginación, y tenía que hacer un esfuerzo para saber cómo era y reconstruir aquellas lindas facciones. ¡Fenómeno singular este desvanecimiento de la imagen en el mismo cerebro que la agasaja! (XXI, 135)

Aunque su idilio con Amparo resulte excusable narrativamente por soso, como ya vimos, en el momento más triste de sus dudas llega a rozar lo literario y es capaz de hablar con aquel lenguaje amoroso que había rechazado siempre; así confiesa a la Pipaón de la Barca: “Esa mujer se me ha clavado en el corazón, y no me la puedo arrancar”, a lo que Rosalía, en guiño irónico de Galdós, le responde:

—Por Dios, no te pongas así. Pareces un personaje de novela. (XXXV, 228-9)

Vuelve sin embargo a usar Agustín aquel mismo lugar poético de otra Rosalía, la de Castro, cuando repite: “La tengo clavada en mi corazón y no me la puedo arrancar. ¡Maldita espina, cómo acaricias hundida, y arrancada cuánto dueles!” (XXXVIII, 243), en palabras que no pueden sino recordar aquel “Unha vez tiven un cravo/cravado no corazón” de las Follas Novas (1880).

Lo más significativo de Agustín Caballero es que junto a las expectativas del folletín que le alimentan es capaz de organizar la realidad con el talento de un buen hombre de negocios. Su doble condición se manifiesta en un lugar de obvias resonancias cervantinas y que no desmerece de aquel librillo de memorias en el que don Quijote, al lado de la que Pedro Salinas consideró la más bella carta de amor de la literatura española[277], dirigida a su metafórica Dulcinea y que concluye “Tuyo hasta la muerte, El Caballero de la Triste Figura”, escribió la libranza pollinesca por la que pedía a su sobrina entregara a su escudero tres burros, “los cuales tres pollinos se los mando librar y pagar por otros tantos aquí recibidos de contado, que con esta y con su carta de pago serán bien dados” (Quijote I, XXV, 286-7). En la novela de Galdós, Caballero escribe en la misma

carta dirigida a su amigo Claudio los síntomas de su enamoramiento y concluye con recados y negocios de otra índole muy distinta:

Somos el uno para el otro, y mejor pareja no creo que pueda existir. En fin, Claudio, estoy contentísimo, y paso a decirte que la partida de cueros la guardes hasta que pase el verano y sean más escasos los arribos de Buenos Aires. He tenido aviso de la remesa de pesos a Burdeos y de otra más pequeña a Santander. Ambas te las dejo abonadas en cuenta (XXI, 134)

Como Amparo, tampoco él llega a ser del todo consciente de querer vivir en los libros que tanto aborrece, pero aunque menos que ella, también está tentado por la literatura. Sus expectativas al volver de entre los bárbaros para reincorporarse a la civilización son más literarias que reales, porque no acepta la sociedad auténtica a la que desprecia (las burguesas normales le resultan afectadas, inútiles, cursis), sino que se enamora de la ficción literaria que Amparo representa. Es también víctima de la teatralidad transformada en vida social. Frente a la barbarie, sueña con el modelo burgués de bienestar calmo y quiere jugar, según Galdós “el austero papel de persona intachablemente legal, rueda perfecta, limpia y corriente en el triple mecanismo del Estado, la Religión y la Familia” (XXIII, 149; la cursiva es mía). Pero no sale airoso de su actuación ni consigue adaptarse a la sociedad madrileña. Abandona con rencor el escenario de sus frustraciones esperando que la revolución rompa aquella maquinaria, en un deseo que queda inquietantemente cerca de aquellas ferocidades sediciosas de Pedro Polo (“yo digo a la Sociedad que toda ella y sus arrumacos me importan cuatro pitos, y me plantaré en medio de la calle, si es preciso, gritando: «¡Viva la inmoralidad, viva la anarquía, vivan los disparates!»” XXXVIII, 244). También él se identifica en cierta manera con el bárbaro, con el salvaje incivilizado –como Rosalía, representante de lo social, insiste en demostrarle– [278]. Este parentesco con el adánico Polo cobra en ambos casos sentido dentro del debate naturalista contra los ideales rousseaunianos (recuérdese Lo prohibido) [279]. La conclusión del hombre de provecho, del progresista laborioso y honesto, es absolutamente desalentadora: la renuncia definitiva a la mentira, identificada doblemente con las expectativas de la literatura y con la ficción social. El único personaje que no engañaba, Agustín, en su solución final vive una suerte de muerte espiritual por la que acaba rompiendo con la moral[280]:

Te criaste en la anarquía, y a ella, por sino fatal, tienes que volver. Se acabó el artificio. ¿Qué te importa a ti el orden de las sociedades, la Religión, ni nada de eso? Quisiste ser el más ordenado de los ciudadanos, y fue todo mentira. Quisiste ser ortodoxo; mentira también, porque no tienes fe. Quisiste tener por esposa a la misma virtud; mentira, mentira, mentira. Sal ahora por el ancho camino de tu instinto, y encomiéndate al Dios libre y grande de las circunstancias. No te fíes de la majestad convencional de los principios y arrodíllate delante del resplandeciente altar de los hechos... Si esto es desatino, que lo sea. (XXXIX, 249)

Los tres personajes principales están movidos por las expectativas en los libros. Van en busca de su propia misión literaria y cumplen un papel de ficción al dictado de las máscaras con que visten su identidad y los engaños con los que intentan representarse socialmente. Máscaras y engaños dificultan esa investigación sobre la realidad que pretende la obra. No en balde el primer capítulo se inicia con el muy literario encuentro de los embozados en la oscuridad y el final termina con la mentira de Bringas a Rosalía [281]. El gran teatro del mundo en el que Dios juzgaba nuestro papel sobre la tierra ha sido sustituido por el teatro pequeño burgués de finales del XIX en el que “el juicio teológico es reemplazado por la voz social”. La novela sirve de atalaya para observar críticamente las existencias amaneradas, las imposturas y la irrealidad de aquellas vidas burguesas que “llevan el melodrama desde el tablado a la casa propia y acaban por transgredir las barreras entre la vida verdadera y su mero simulacro artístico” [282]. Pero aquellos mismos que juegan al engaño pueden considerarse engañados por las expectativas con las que los ha seducido la literatura.

En el caso de Galdós, esta condición soñadora de los personajes va aumentando progresivamente, cada vez más enajenados por el mundo de la fantasía, más incapaces de hacer frente a la realidad, como es visible en las Novelas españolas contemporáneas. Galdós en esta su “segunda manera” novelesca (expresión que usa en conocida carta a Giner), consciente de los pusilánimes derroteros burgueses, muestra su desilusión con respecto a la “clase media” que en las “Observaciones” veía con mirada épica. Caudet vincula esta evolución con la que lleva desde aquel texto programático hasta la distinta perspectiva que

demuestra el discurso de ingreso en la Real Academia: “La sociedad presente como materia novelable” (1897). Si el primero se dispone a hacer un estudio de la vida social, en el segundo sólo parece posible como materia novelesca la vida individual por la progresiva “disgregación y enajenación de los individuos que habría de abocar a distintas formas de ruptura social”. Las fuerzas de cohesión social ya no funcionan y el arte empieza a “dar a los seres imaginarios vida más humana que social” [283]: ese recurrir a lo humano –esto es, a lo individual–, significaba reconocer que el proyecto colectivo no tenía posibilidades[284]. Los tres protagonistas de Tormento renuncian a la vida social, a las máscaras y al teatro burgués. Las expectativas literarias habían demostrado ser falsas. Y sin embargo, como veremos a continuación, esas mismas expectativas forjaban la conciencia de lo real y las proporciones de la verosimilitud.

LA FUNCIÓN DE IDO Y LAS DOS NOVELAS

Desde que el Romanticismo asumiera para el arte la función filosófica de explorar y comprender el hombre y el mundo y Hegel postulara como supremo fin del arte el proceso de conocimiento del espíritu absoluto, la literatura quiso distanciarse de la representación convencional y aliarse, con la vida en una misión epistemológica, de descubrimiento. Esa posición que podríamos llamar filosófica, de búsqueda de la “verdad”, no solo no acepta la vieja retórica, sino que sobre todo se niega a sí misma las respuestas fáciles. Más bien podríamos decir que se hace experta en plantear preguntas. Preguntas sobre la condición humana y sobre sus grandes emociones, entre las que el amor será la que más despierte la curiosidad de los autores y lectores. El instrumento para llevar a cabo esa nueva misión epistemológica era la novela, consagrada por el romanticismo de Schlegel como el género irónico por excelencia, capaz de lograr la unión definitiva entre vida y literatura; y el modelo era el cervantino: el Quijote recuperado y entendido en toda su extraordinaria ambigüedad en su lectura romántica (que en determinada medida es aún la nuestra). Todo esto explica lo que hasta ahora hemos ido observando en Tormento, instrumento novelesco para el descubrimiento de la verdad, cuyos personajes, igual que en La desheredada y siguiendo el mismo modelo irónico cervantino, se definen ambiguamente por la oposición entre sus expectativas literarias –su lado quijotesco, su voluntad literaria– y el posibilismo sanchopancesco de sentido

común.

Sin embargo, no son solo los personajes quienes se construyen y confunden entre los códigos literarios y los de la realidad, sino que el mismo lector es sometido a esa misma condición de las criaturas ficticias gracias a las ironías que traza Galdós acompañado de su alter ego invertido, don José Ido del Sagrario. La dualidad Amparo/Tormento tiene su correlato de un lado en la que se establece entre el folletín de Ido y la novela galdosiana, y de otro en la que se genera entre ambos autores: si para muchos críticos Ido es caricaturesco objeto de parodia, Thomas R. Franz sostiene que toda la novela puede leerse, desde la primera página, como obra de Ido del Sagrario, Robert Ricard piensa que puede haber mucho de Galdós en Ido y para Alfred Rodríguez representa “una dimensión siquicoestética del propio Galdós”[285]. Sin embargo, en las distintas novelas, su lugar está siempre en los márgenes de la escritura: maestro de las primeras letras, escribiente, amanuense y autor de novelas por entregas [286], alejado de la literatura canónica y sus usos más respetables.

El doctor Centeno (1883) concluía con una conversación entre don José Ido y Felipe Centeno; Tormento (1884) comienza con otra entre los mismos en un ejercicio de metaficción donde de nuevo los ecos cervantinos son deliberados: en la esquina de las Descalzas se encuentran en la noche dos embozados “que entran en escena por opuesto lado, tropiezan uno con otro.” (I, 7). Tras descubrir su mutua identidad se dirigen a un café de Madrid, llamado precisamente Lepanto, que había desaparecido ya cuando Galdós escribía la novela. En este marco dramático absolutamente cervantino se ponen sobre la mesa los términos de discusión: Ido, con verbosidad quijotesca y excéntrico entusiasmo, lleva la voz cantante en la conversación que inicia acerca de la ficción literaria, sobre la que endilga delirantes recetas y categóricas lecciones a su antiguo y prosaico discípulo. Se confiesa feliz de vivir de la imaginación, que le persigue de día y de noche:

Al acostarme, hijo, siento en mi cerebro ruidos como los de una olla puesta al fuego... Y por la calle cuando salgo a distraerme, voy pensando en mis escenas y en mis personajes. (I, 10)

Lo más interesante del personaje de Ido es que resulta perfectamente prescindible para la trama novelesca, pues no cumple ninguna función argumental [287]. Como también ocurre en el caso cervantino, el marco de metaficción no ayuda a avanzar en la acción, sino que con intención irónica crea discrepancias de orden, tiempo y verdad que debe enfrentar el lector (recuérdense en la Primera Parte del Quijote el capítulo IX y el final del LII, y de la Segunda las incongruencias temporales del comienzo con respecto a la publicación que el propio don Quijote conoce de sus aventuras). Enmarañando la organización temporal lógica, la misión de Ido es provocar el debate sobre la ficción, pero no para expresar las ideas de Galdós acerca de la novela [288], sino para contrastarlas y rivalizar desde la ironía metaficticia con la novela popular de su tiempo, exactamente igual que Cervantes utiliza el juego de la metaficción para enfrentar las novelas de caballerías. Aquí Ido, como el historiador cervantino, interviene en calidad de autor de una novela que cuenta otra historia de Tormento, la de la virginal huerfanita Amparo. Como Cervantes, juega con el habitual fingimiento de la tradición literaria caballeresca que solía presentarse a través de un historiador, Galdós pone la segunda y entretejida versión de su historia en manos de un folletinista.

Como vemos, el que Ido resulte gratuito argumentalmente no significa que no tenga un cometido nuclear en la novela. Los diálogos dramáticos que sostiene con Centeno (capítulos I y XLI) construyen un marco metaficticio que sirve como recuadro o moldura en la que se encaja el lienzo diegético y núcleo central narrativo (II-XL). El marco –las extravagantes argumentaciones sobre la ficción de Ido– limita aquella historia amorosa que vemos en el cuadro, explica su sentido y coloca la trama en su sitio, que no es la realidad, sino la literatura. Y ello con razón, pues los personajes de Galdós, según vimos al presentarlos, viven existencias literarias, son incapaces de integrarse en una realidad para la que incluso resulta difícil encontrar palabras. A través de Ido demuestra Galdós que su interés, a diferencia del de los lectores habituales de novela, no es la peripecia, sino la teoría novelesca que ésta sustenta [289]. La novela que pudo escribir Ido del Sagrario –y que crea el marco literario– y la novela que Galdós escribe –y que se inserta en ese marco– tienen por protagonistas a las mismas hermanas huérfanas y pobres. Pero la ironía está en la enorme diferencia de puntos de vista entre ambas: a Ido le interesa la peripecia; Galdós usa la peripecia para la reflexión, que es lo que de verdad le importa. Ido distingue radicalmente a malos y buenos, identificándolos con ricos y pobres. La novela galdosiana demostrará que los estereotipos son ajenos a toda referencialidad y se oponen al concepto de novela como método de conocimiento. Si Ido quiere

poetizar la realidad y dramatizar el texto, la metaficción actúa contra sus intereses y despoetiza la ficción, desdramatizándolo [290]. Ido diferencia entre la "vulgar prosa" de la realidad extraliteraria y lo poético. Galdós desafía esa oposición entre los mundos imaginados y los reales con sus ironías. Y así cuando Centeno, que ha escuchado a su antiguo maestro aguantando la risa, quiera imponer frente a aquellas chifladuras de su interlocutor el relato de su "verdad", resultará que aquélla tiene la forma del sobre que Ido había fabulado para su trama folletinesca.

—[...] Voy a llevar esta carta.

—¿A quién?

—A dos señoritas que viven solas.

—(Pasmado.) ¡Felipe!... ¡A dos niñas guapas, solas, honradas! Sin duda una carta llena de dinero. Tu amo es banquero, un pillo que quiere deshonrarlas. [...] ¿Lo ves, lo ves? (Echando los ojos fuera del casco.) ¿Ves como por mucho que invente la fantasía, mucho más inventa la realidad?... Chicas huérfanas, apetitosas, tentación, carta, millones, virtud triunfante. (I, 13)

O sea, que la absurda historia de Ido tiene su versión real y adquiere carne verdadera: hay dos huerfanitas y hay un sobre con billetes. La diferencia es que el sobre de Felipe Centeno no contiene dinero, sino entradas para la función: ofrece más literatura, más ficción, una puesta en escena dramática. La maraña está servida y en ella conviven texto realista y texto folletinesco. Como en el Quijote, donde también tenemos el libro de caballerías y el cervantino solapándose y entretejiéndose, comparándose continuamente. La novela surge de la confrontación entre ellos y concluye en el relativismo de ambos [291]. No hay una lección clara. No se defiende simplemente la primacía de la realidad sobre la falsedad de la imaginación. Una enseñanza tan simplista no podremos nunca sacar ni de Cervantes ni de Galdós: La desheredada demostró que ambos universos antitéticos no se excluyen en la práctica. Es cierto que la realidad no se construye de libros, pero las ilusiones, la fantasía de los humanos, son parte necesaria de la interpretación del mundo. El hombre no vive en un mundo físico, material, real, "complementado por una red de ideas, sino que existimos, como

escribió Ernst Cassirer, en un complejo simbólico de mitos, religión, arte, lengua, relacionados por la experiencia personal” [292]. El mundo de las ficciones y el de la experiencia están íntimamente relacionados, más aún en individuos que desafían el mundo de la realidad y se refugian en un ideal organizado según patrones novelescos. “Estas experiencias fantásticas –escribe Martínez Bonati– son una parte esencial de la construcción humana de la verdad. [...] la literatura es aquella parte de la incierta construcción de la verdad que tiene por método la imaginación” [293].

LA VEROSIMILITUD Y LA VERDAD. EXPECTATIVAS LECTORAS Y POETIZACIÓN DE LO REAL

La oposición entre los dos modos narrativos permite observar de nuevo cómo Cervantes y Galdós se enfrentan, según vimos, al problema de lograr lo interesante sin caer en las trampas de lo inverosímil y cómo lo resuelven integrando en sus respectivas novelas los planos de lo caballeresco y folletinesco a través de la ironía. Ambos autores son conscientes de que para cumplir la misión moral que se proponen necesitan atrapar la atención de los lectores, consumidores ávidos de ciertas fórmulas repugnantes tanto a uno como al otro. Galdós, en las “Observaciones sobre la novela española contemporánea” de 1870, había escrito:

El público ha dicho: «Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y odio», y le han dado todo esto [294].

En su conversación con Centeno, Ido traslada las palabras de su editor, “hombre que conoce el paño, cuando le pide: «Quiero una obra de mucho sentimiento, que haga llorar a la gente y que esté bien cargada de moralidad»” (I, 11). El resultado de esta receta será el éxito, el buen negocio literario (“Pero lo que importa es ganar dinero”) que exige contentar a la masa de lectores haciéndoles “consumir” historias de su agrado. Galdós está avisando a sus lectores con este

personaje de que son víctimas de estrategias mercantiles cuando se entregan ingenuos a esa literatura trivial.

La técnica fundamental del folletín, dada su forma habitual de difusión, era el suspense en el sentido de "la suma de acciones inconclusas en el momento más crítico y la desvelación de algo interminablemente postergado" [295], el mismo que funciona manteniendo la tensión sobre el secreto de Tormento a lo largo de toda la obra. El primer capítulo de la novela, que corresponde a la mencionada conversación en el café Lepanto, no es cronológicamente el primero, según vimos, pero se coloca como preámbulo con la intención clara de continuar el juego metaficticio con que concluía El doctor Centeno y de avivar las expectativas de los lectores ansiosos por conocer el rumbo de aquellos personajes. Ido es el primero en contar lo que ha sido de la bella Amparo, y Centeno el primero en saberlo. Pero según ya vimos, los lectores no llegamos a escuchar aquel secreto que le transmite en susurros y medias palabras; solo sabemos que es terrible. Y llegados al final de la novela, autor y lector también se quedan fuera de la habitación donde Amparo se confiesa con Agustín. Todas las pistas llevaban a revelación final, y en el último momento se nos cierra la puerta [296]. La fuente que en este caso informa de lo ocurrido, doña Nicanora, "bien quería [...] pescar algo de lo que la penitente decía; pero hablaba tan quedito, que ni una palabra llegó a las anhelantes orejas de la señora de Ido" (XXXIX, 248).

La expectativa de resolver el suspense provocado desde las sospechas plausibles en El Doctor Centeno se nos vuelve a frustrar una y otra vez. Los lectores de Tormento habían tenido que rellenar el "espacio vacío" entre ambas novelas, convertido en el gran enigma que supuestamente esta segunda viene a cerrar, pero que sigue demorando una y otra vez su narración en silencios que funcionan como "enigmas" –en terminología de Roland Barthes– o "gaps" –de Wolfgang Iser– y fuerzan a un tipo de lectura que va evaluando y reevaluando la narración a través de esas ausencias [297]. Galdós demuestra ser un maestro en la técnica del suspense, pero con la radical diferencia con respecto a los folletinistas de que en su caso nunca llega a desvelarse el secreto ni por lo tanto es posible encontrar esa "verdad" definitiva. Crea expectativas lectoras con técnicas de folletín, como Cervantes empleó las de los libros de caballerías con la misma función de mantener el suspense al final de su capítulo VIII de la Primera Parte. Al frustrarlas demuestra al entregado lector que la respuesta solo está en los libros, no en la vida. Las expectativas en las que se mueven sus personajes son literarias y tienen su espacio sólo en el marco de la literatura; las

expectativas de los lectores no se cumplen nunca, nunca llega la ansiada y cómoda respuesta, pues todo concluye en más preguntas.

A Galdós le interesa, como a Cervantes, observar cómo nos afecta la literatura. Es lo que Ido tiene en cuenta al empezar la novela: qué espera el público. Galdós también abre la obra despertando la curiosidad de sus lectores, ansioso por saber el secreto que nos escamotea. Juega con los resortes del folletín para crear avidez lectora y somete a todos sus personajes a la misma ansiedad de expectativas, creadas por estereotipos literarios. Quizá Galdós sabe que la literatura ha creado nuestro deseo –esas mujeres más inflamables que la yesca de las que hablaba Ido– y que azuzándolo puede seducirnos. El resorte para ello es la clave de la ficción: el pacto con el lector, sobre el que Galdós, hijo del romanticismo, reflexiona con profunda conciencia.

Una de las preguntas más incómodas de Tormento tiene que ver con su realismo. Según Ido, la realidad creíble literariamente es la que un tipo de narración ha hecho convencional. El público no solo no espera otra cosa, sino que está dispuesto a aceptarla como verdadera únicamente en ese formato y condiciones. La realidad puede ser más extraña que la literatura (según dice, "[l]a realidad, si bien imita alguna vez a los que sabemos más que ella, inventa también cosas que no nos atrevemos ni a soñar los que tenemos tres cabezas en una" I, 14). Para Ido una cosa es el realismo literario (la poesía, lo convencional), y otra la realidad extraliteraria [298]. Para don Quijote también es la literatura la que impone la medida de lo real, y no a la inversa: según él las cosas han de ser como en los libros. Galdós parece querer rebatirle el argumento a ambos dando cuenta de la prosa que Ido no quiso contar en su folletín, pero sobre todo demostrando que la medida de la realidad no la pone la literatura, sino que precisamente está allí donde la literatura no alcanza, en lo que no tiene palabras ni puede contarse. Sería una verdad correspondiente al Dasein kantiano, a la verdad nouménica. Lo que puede contarse demuestra en esa capacidad su condición fenoménica, pues sólo puede traducirse a verbo lo que antes ha sido material de la conciencia, a su vez forjada de fantasías y palabras. Por eso, como demuestra el Quijote, la irrealidad forma parte de la realidad a través de los individuos que juegan siempre a ser personajes en la vida. Como escribió el mismo Galdós en otra de sus novelas,

No hay existencia que no tenga mucho de lo que hemos convenido en llamar

novela (no sé por qué), ni libro de este género, por insustancial que sea, que no ofrezca en sus páginas algún acento de vida real y palpitante [299].

La conclusión parece ser que la verdad está en la conciencia, territorio hacia el que Cervantes había abierto el camino de la novela. Así lo supieron ver los románticos, que hicieron el viaje hasta el fondo del abismo y reconocieron las profundidades de aquel mundo interior. Galdós es consciente de que su hacer está emplazado en ese dominio. La psicología había avanzado mucho en su tiempo acercándose cada vez más a la fenomenología. El análisis galdosiano de las expectativas –las de los personajes y las de los lectores–, es consciente de que la literatura funciona en relación con lo que esperamos y por tanto queremos imaginar que ha de ser verdadero. El concepto de verosimilitud –esto es, de lo que aceptamos por verdadero– tiene más relación con las expectativas que forjan las convenciones que con la realidad. Parece que don José Ido tenga razón.

La poética del folletinista busca una verdad literaria –la de sus personajes– que no coincide con la extraliteraria:

—(Con profundo misterio.) La realidad, si bien imita alguna vez a los que sabemos más que ella, inventa también cosas que no nos atrevemos ni a soñar los que tenemos tres cabezas en una. [...]

—Pues ponga usted en sus novelas esas cosas.

—No, porque no tienen poesía. (Frunciendo el ceño.) Tú no entiendes de arte. Cosas pasan estupendas que no pueden asomarse a las ventanas de un libro, porque la gente se escandalizaría... ¡prosas horribles, hijo, prosas nefandas que estarán siempre proscritas de esta honrada república de las letras! Vamos, que si yo te contara... [...] (I, 13-4)

Galdós acepta la propuesta que Ido rechaza aquí, la de convertir en poesía la “vil prosa” de la verdadera historia de Amparo. Cuando Centeno se lo propone, responde “([c]on enérgica denegación) Tú no entiendes de arte. (Intentando horadarse la frente con la punta del dedo índice). La poesía la saco yo de esta

mina.” La poesía tiene un mundo propio, el de la fantasía, al que corresponden sus particulares reglas. El ejercicio literario consiste en –usando la conocida expresión de Fernán Caballero– poetizar la verdad, seleccionando la que dignifica y eleva el ideal, como explica también don Quijote repitiendo aquel lugar común del capítulo IX de la Poética de Aristóteles: que no se pintaba a Eneas cómo fue, sino como había de ser (XXV de la Primera Parte y III de la Segunda) [300]. Una larga tradición apoyaba aquella poetización de lo real que exigía Ido como coto literario.

Pero con la crisis romántica del concepto de mímesis, la idea de verosimilitud entró en conflicto con el criterio de verdad. La verosimilitud o la probabilidad, en cuanto dependen del receptor, son valores que concluyen en el relativismo porque, desde su origen aristotélico, se refieren a las apariencias lógicas[301] (o, en el caso de la poética de Ido, a las expectativas de los lectores). El Romanticismo y el Realismo proponen como nuevo valor de la literatura la Verdad, que no tiene que ver, a diferencia de la verosimilitud, con la coherencia interna, ni con las proporciones, ni con el parecer de los receptores, sino que se establece en función de los vínculos de lo literario con lo extraliterario. Para Aristóteles una cosa es la verdad poética y otra la de fuera de la poesía. Para don Quijote las dos se confunden –por eso está loco–. Para Galdós la novela tiene que cumplir las verdades vitales y asumir una misión ontológica.

Abandonada la idea de poetizar la verdad y aceptado con Galdós –frente a Ido– que el territorio novelesco incluye aquella realidad que no se había dicho hasta ahora, la literatura topaba en cierto sentido con sus límites: el silencio, los asuntos secretos e inefables, la oscuridad de la conciencia, la confusión sin palabras, la imposibilidad de trasladar la vida a la literatura y la utopía de alcanzar la realidad.

CENTENO.—Usted cree que las cosas han de pasar según usted se las imagina... No sea memo... Todo sucede al revés de lo que se piensa...

IDO.— (Vanidosamente) Lo que es a mí, chico, la realidad me da siempre la razón...(XXXVIII, 246)

Ni uno puede conocer lo que sucede, porque siempre ocurre al revés de lo

esperable (las categorías de la lógica, que eran las de la verosimilitud en Aristóteles y Horacio, no funcionan), ni el otro imagina más que delirios. Cualquier versión definitiva es imposible.

La única manera de traspasar aquellos límites la encontró Galdós saliendo y entrando de la ficción a través de la ironía y la reflexividad: el juego autorial, tan cercano al quijotesco, por el que se enfrentaban las dos obras en Tormento le sirvió mucho más que cualquiera de los recursos trasnochados de Ido a su intención de crear un efecto de realidad. La nueva verosimilitud se logra con la metaficción por la que se nos viene a decir que las relaciones entre vida y literatura son mucho más complejas de lo que la mala literatura pretende hacernos creer. Galdós revela con sus ironías metaficticias el artificio literario, exhibe los mecanismos de la ficción, y al mostrarlos reivindica que la verdad literaria es solo un parecer, como la verdad social y burguesa.

FINAL

Una obra de la ambigüedad de Tormento no podía conformarse con un final único. Ido desborda su novelesca fantasía y al hilo de los "desaforados sucesos" –no pierde ocasión Galdós de identificarlo con don Quijote en su lenguaje–, imagina varias posibilidades:

Pues pienso que a la señorita Amparo no le queda más que una solución para regenerarse... ¿Cuál es? Te la comunicaré... con la mayor reserva. Grande ha sido la falta... pues la expiación, chico, la expiación... [...] En fin, que le queda más recurso que hacerse hermana de la Caridad... Esto, sobre ser poético, es un medio de regeneración... No te digo nada... curar enfermos y heridos en hospitales y campamentos... Figúrate si estará guapa con aquellas tocas blancas... (XXXVIII, 245)

A esa posibilidad, que habrá de conocer forma romancesca, piensa titularla Del lupanar al claustro, y será segunda y proyectada parte de la que nos ha ido

narrando al hilo de los acontecimientos. Dicho proyecto se disputa el desenlace con otra versión, más trágica, en la que cuando Agustín entre a ver a la pecadora, “la encuentre muerta”:

Sería para ella un fin poético, y si al verle entrar, le quedase un resto de vida para conocerle y poderle decir dos palabrillas tiernas de arrepentimiento, de amor, un Ay Jesús, un te amo o cosa semejante, creo que se moriría contenta... (XXXVIII, 246)

Sin embargo, la novela de Galdós no termina de ninguna de aquellas maneras, sino con una significativa zumba a la moral de la pobreza del folletín de Ido y un redoble irónico a las pretensiones de Amparo de jugar el papel literario que asume, pues tras tanto discutir con su hermana, humillarse con Rosalía y esforzarse por parecer digna, acaba peor que Refugio: no se mete a monja, como exigía el único final decente que le permitía seguir viva, sino que acepta los billetes. Otro diálogo, el de Rosalía y Bringas, nos informa de ello un capítulo más tarde (“¡Con que no la puede hacer su mujer porque es una... y la hace su querida...!”) imaginando también su autor, de creatividad tan fértil como Ido, una posible segunda parte:

THIERS. —El mejor día les tenemos aquí tan campantes... y vivirán como casados, insultando a la honradez, a la virtud... Hemos de ver cada barbaridad... Bien claro lo decían Joaquín y Paquito la otra tarde: la piqueta demoledora y la tea incendiaria están preparadas. ¡La demagogia...! (XLI)

Rougemont y la tradición amorosa de la pasión no tienen nada que hacer aquí: Eros se vende por bienestar y Tanatos es vencido por un criado listillo que cambió el veneno por tintura de guayaco. Amor y muerte acaban vencidos por una situación muy poco poética, un compromiso que no soluciona nada ni puede ser aceptable socialmente. Frente al amor romántico que concluye en suicidio y tragedia, Amparo al final vive sin honra, rotas las ilusiones, convertida en una manzana podrida de la que Caballero, según leemos, piensa aprovechar el trozo

aún sabroso.

Si La desheredada es negación del melodrama, en Tormento no quedan las cosas tan claras. Galdós pone a competir melodrama y realismo y reflexiona sobre ello para concluir con enorme ironía, pues “la novela realista negando el melodrama paradójicamente le da la razón” [302]. La solución final no es ni convencional ni folletinesca [303], sino ambigua, irónica y abierta, puesto que la historia no se cierra del todo ni se resuelve el enigma. Hay algo que se nos sigue escamoteando: la historia que no se nos ha contado. Si para Roland Barthes cuando el enigma se resuelve la historia se acaba, aquí ni se resuelve la una ni se cierra la otra. Estamos a mucha distancia de La Regenta, Madame Bovary o Ana Karenina.

Aunque muchos trabajos han estudiado la ironía en Tormento, apenas se la ha vinculado con el uso cervantino ni con la ironía romántica, fundamento de la metaficción contemporánea[304] y que permitiría comprender la extraordinaria actualidad de Galdós en la trayectoria de la reflexión novelesca. Pues no se trata solo de estudiar la metaficción de Galdós, sino cómo ésta, asumiendo la lección de Cervantes pasado por los románticos, sirve de enlace con el Modernismo. Observarlo como parte de ese recorrido ayuda a comprender que la metanovela es expresión directa de la reflexión sobre la realidad y corresponde a la condición epistemológica del género, visible sobre todo en las crisis que desde el nacimiento de la modernidad han ido sembrando de dudas el recorrido de la metafísica.

A Galdós le distinguen de sus contemporáneos realistas esas mismas dudas. Frente a la armonía perfecta a la que aspira el novelista del Realismo y en la que se confunden significado y significante –según el propio Galdós explica en el prólogo de 1882 a El sabor de la tierruca, de Pereda–, él “es plenamente consciente de la confusión que impone la escritura”[305]; sus novelas preguntan, más que responden:

Pereda no duda, yo sí. Él es un espíritu sereno; yo un espíritu turbado, inquieto. Él sabe adonde va, parte de una base fija. Los que dudamos mientras él afirma, buscamos la verdad y corremos hacia donde creemos verla hermosa y fugitiva. Él permanece quieto y confiado, viéndonos pasar, y se recrea en su tesoro de ideas, mientras nosotros siempre descontentos de las que poseemos y

ambicionándolas mejores, corremos tras otra, y otras, que una vez alcanzadas tampoco nos satisfacen [306].

Sus dudas inauguran para la novela una condición epistemológica de relativismo ontológico adelantado a su tiempo. El Modernismo y su idea de la conciencia (el propio ser era el único asunto de cuya existencia el poeta no tenía dudas, según Martí [307]) está ya avisado en su discurso de ingreso en la Academia, donde recoge intuiciones probadas en las novelas anteriores, como hemos visto en el caso de Tormento. A través de las reflexiones que fue hilvanando en ellas ha comprendido que un discurso es realista cuando responde a nuestras expectativas, a nuestra imagen de la realidad, y que éstas son variables: están conformadas por la literatura, hasta el punto de que es difícil, dentro de la conciencia, diferenciar los referentes mentales que nos construimos sobre el mundo y los mundos posibles referentes de las ficciones. La ficción se muestra falsa y al tiempo se justifica como verdadera.

Formalizaciones de la mitología clásica en la poesía española del Barroco tardío

Francisco Javier Escobar Borrego

Universidad de Sevilla

En el marco de la poesía española del Barroco tardío uno de los cauces de mayor predicamento en lo que concierne a la pervivencia de la tradición clásica viene dado por la mitología [308]. Tal caudal temático queda plasmado, de hecho, mediante diferentes procedimientos y recursos estéticos. Entre éstos cabe mencionar un palmario interés por la recreación de personajes (dioses, héroes …), la imaginería simbólica, las categorías mítico-espaciales [309], la fusión mítica o el contrafactum, satírico-burlesco a veces, otras a lo divino a propósito del maridaje entre canon pagano y doctrina cristiana. En cuanto a la recreación de figuras míticas, resulta frecuente comprobar la vigencia de la mitología clásica en estos hombres de letras. Así, un destacado poeta gaditano, José Pérez de Montoro, emplea en su obra variados mitemas, como los presentes en el romance octosilábico “Deidad sacra, en cuyo templo”. Se trata, en efecto, de una composición inserta en un vejamen con data de 1672 realizado para la academia de su ciudad natal. Menciona, en concreto, atendiendo al genus sublime por la celebración del aniversario de la reina madre, Mariana de Austria, a “Laquesis” (v. 45) y “Clicie” (v. 84) [310]. Otras referencias suyas circunscritas a personajes rezan en “Entre tantos, ò Apolo”, testimonio perteneciente a la Vida exemplar del Venerable Padre M. Fr. Raymundo Lumbier de el Orden de N. S. Del Carmen de la antigua observancia … (Zaragoza, 1687). Fue llevado a cabo dicho texto con motivo de “la mverte del Reverendissimo Padre Maestro Fr. Raymundo Lumbier.” (254-258) [311].

Junto a la propuesta estética de Pérez de Montoro, la producción del aragonés Vicente Sánchez, artífice de la obra póstuma Lira poética (Zaragoza, 1688), da cabida a un granado número de personajes míticos. Se acredita en el romance en el que Describe una fiesta de toros en que se vio el animoso espíritu de muchos

caballeros, pero con singularidad celebra el de don Antonio de Luna, sobresaliendo, a este respecto, la presencia de Juno, con uno de sus atributos característicos ("Juno, del pavón celeste.", v. 20), y Apolo, este último mediante un circunloquio reflejo de su relación frustrada con Dafne ("la media eclíptica, el rojo / amante de Dafne verde."; vv. 11-12) [312]. A modo de variatio, Sánchez recrea, siguiendo de cerca el texto ovidiano de las Metamor fosis (I, 452-567), el mitema circunscrito a la actitud de desdén de la ninfa respect al dios: "a Dafne debió en favores / lo que al Sol pagó en desdenes." (vv. 215-216) [313].

Más adelante, en el mismo poema, la historia de Semíramis ("La plaza nueva ciudad / de Semíramis parece,", vv. 73-74) se conjuga con la de Venus y Adonis. De la diosa Cipris el autor apunta la morada, a modo de etiología, que da sentido a la categoría mítica: "De trino te mira Venus / que hoy deja a Chipre por verte," (vv. 77-78) [314]. Para su propósito, centra su atención Sánchez en personajes míticos –varios de ellos revestidos de un cariz épico–[315], tales como Atlante ("Atlante, tuyo el caballo", v. 193), Alcides ("otro irracional Alcides", v. 195), por el motivo senecano presente en el Hercules furens, y Ulises ("y nuevo Ulises pareces,", v. 198). Se hace patente, al mismo tiempo, su interés por los héroes, de ahí que aluda al símbolo de Marte ("porque a los Martes afrentes.", v. 336) [316], mientras que, en consonancia, la iunctura "la mentida edad del Fénix" (v. 334) recuerda a Góngora por las construcciones "la mentida nube" y "Cual nueva Fénix" de las Soledades [317]. De la misma forma, en el Vejamen que se leyó en una Academia en casa del excelentísimo señor duque de Ciudad Real, príncipe de Esquilache …, Sánchez trae a colación, entre múltiples referencias, a Narciso [318], por el motivo de la filaucía, si bien en concierto con los apuntes mencionados –incluyendo los paratextos de la Lira poética–, en el romance "Una pluma de las alas", recurre al mito de Orfeo a fin de expresar la elevación divina que proporciona la música (vv. 17-20): "No se dude en su armonía, / que son Orfeos volantes, / pues va siguiendo una piedra / sus acentos celestiales" [319].

La actitud estética de Sánchez para con la mitología goza de un visible parangón en la obra de Antonio Hurtado de Mendoza, uno de los poetas incluidos –junto a Antonio de Solís, Francisco de la Torre y Sebil y otros– en Varias hermosas flores del Parnaso (Valencia, 1680) [320]. Su obra comprende varias menciones al mundo clásico, como en el romance Al duque de Lerma, desde Aranjuez, en el que los personajes evocados pertenecen al ámbito de la épica, la tragedia o el dominio mitográfico al modo ovidiano en las Metamorfosis. Éstos son: Pilades, Orestes ("El buen Pilades, y Orestes / me perdonen", v. 61), Adonis, Narciso ("No temas que Adonis llame / a Narciso, que novel", vv. 93-94) o Eneas

(“Acordáos, que como a Eneas”, v. 114) [321]. En efecto, Hurtado de Mendoza, de un modo próximo a Sánchez, se sirve del mito ovidiano de Apolo y Dafne en las décimas A una hermosa trigueña muy dada a las coplas, y en celebrar las que se le escriben … (“Si huyendo lo rubio solo / Daphnes fugitiva yace / avísele, que ya nace, / con rayos negros Apolo:”, vv. 51-54) mientras que en el poema Al marqués de Heliche, enviándole un romance, que se hizo a un propósito que le dio …, se decanta por los trabajos de Hércules y su aretalogía mediante un tratamiento más pormenorizado respecto al poeta aragonés: “¡Oh mayor temprano Alcides, / que no de siete destrozas / en cabezas sucesivas / la fiera siempre espantosa!” (vv. 45-48) [322].

Como en los casos referidos, el mito de Adonis suscitó la atención, a la par, de Hurtado de Mendoza, a tenor de los romances A el rey (“Marte de Apolo vestido, / no ya repetido Adonis,” vv. 5-6) o A los reyes y a las damas de Palacio, que se hallaron entonces en Aranjuez: “Si a Marte en Adonis vieron / dar en el festivo ensayo / airosas lidantes señas” (vv. 19-21) [323]. También en “De vos la hermosa Maruja” del mismo poeta resulta el centro de atención Adonis junto a Diana (“Montes a vuestro retiro / escribí, y en ansia igual / labramos en vuestra ausencia / templo a nuestra soledad.” vv. 13-16); así como en el romance-jácara “Las señas, ilustre Anarda”: “En las campañas de Venus, / sabrosas lides de amores, / lo tierno tomó, y lo herido, / ya que no pudo lo Adonis.” (vv. 97-100) [324]. La historia relativa a Adonis le permite a Hurtado de Mendoza, a su vez, reflejar otras realidades como la muerte de un rey: “Desagravio de Adonis floreciente, / bello garzón, el bruto en sangre baña,” (vv. 1-2) [325]. Por último, nuestro escritor recrea, en una décima, la figura de la hechicera Medea:

Volad sin vos, pluma loca, a sitio jamás tocado; cielos, qué lindo bocado, que no

que es encanto sin Medea tu pico flamante, y sea en bizarrías y albores, pues ma

Francisco de Segura, por su parte, había incluido, con anterioridad, un nutrido elenco de personajes mitológicos en su Primavera y flor de romances (Zaragoza, 1629), miscelánea o labor de compilación poemática que contaría, a mediados de siglo, con una nueva versión (Madrid, 1659)[327]. Sucede en el "Oios, pues teneys licencia" con el recuerdo a Atlante ("que como firmes Atlantes,/sustentan del sol el cielo." vv. 15-16)[328], emblema grato a otros poetas como Vicente Sánchez. Notorio interés presenta la letrilla "Por llegar a tu torre" gracias al mito de Leandro ("passarè qual Leandro," vv. 3, 13, 23, 33), con lo que viene a adherirse, en paralelo, a la tradición de Museo, Marcial, Boscán y Garcilaso [329]. Puesto que la temática amorosa resulta visible en este florilegio, en el romance "Sobre las blancas espumas" prevalece la tópica imagen de Cupido como niño ciego, por herencia de los mitógrafos medievales, en calidad de estribillo, repitiéndose éste a lo largo del poema, al tiempo que consta el motive simbólico-elegíaco del fuego amoroso o ignis amoris (vv. 45-48): "Dale fuego, / artillero niño ciego, / carga, que es forçoso / rendir vn baxel hermoso" [330]. Al igual que el resto de los poetas aducidos, en la Primavera y flor de romances tiene cabida el mito de Adonis ("al adultero Adonis semejantes," v. 440) pero conjugado, en esta ocasión, con el de los Curetes o Coribantes en Creta ("resonauan los las Coribantes." v. 444). Escila y Caribdis figuran, además, junto a ellos en el Estrecho de Mesina: "Y mientras anda [el referido pastor] entre Caribde, y Scila," (v. 457) [331]. En el pasaje, la belleza y la fealdad se dan, en fin, la mano en la propuesta de un canon vinculado a lo sublime.

En un sendero parejo, el aragonés Jerónimo de Cáncer, autor de Obras varias (Madrid, 1651), en la Carta escrita a un amigo suyo, nombra al "bifronte Jano" ("¡Oh! Ruego a Dios que ya el bifronte Jano"), en tanto que en la Relación del nacimiento y bautismo de la serenísima Infanta Doña Ana María Antonia de Austria …, como otros poetas anteriores, focaliza la mirada del lector en un atlante ("El postrero, aquel atlante," v. 111) [332]. En el mismo poema, trae a colación más adelante, a propósito de la belleza de la dama Doña Beatriz, el apunte a Amor: "y a su lado iba el Amor / rezando coplas de ciego." (vv. 169-170) [333]. Cáncer refiere, igualmente, el nombre de varios dioses –Venus, Jove y Marte– en el soneto En que se encarece la fuerza de la hermosura por el tratamiento neoplatónico del tema (vv. 1-14) [334].

En ocasiones, los poetas del barroco tardío recurren a perífrasis, circunloquios y giros para explicar, de forma pedagógica y a modo de metadiscurso, la

denominación o acción de un personaje. Tal técnica la lleva a cabo Cáncer cuando evoca a Maya, madre de Mercurio (vv. 25-28): "Ya la frasis entendisteis, / y si no, para esplicarla, / digo que son de la madre / de Mercurio, que fue Maya" [335]. El también aragonés Juan de Moncayo, en sus Rimas (Zaragoza, 1652), maneja diversos emblemas de sesgo mítico-simbólico en un sendero similar, según se ve en la pintura perifrástica de las Parcas ("Si el rigor de la Parca no concede / vital aliento que termina el Hado") correspondiente al soneto A la muerte del señor infante Don Carlos (vv. 9-10) [336]. En esta dirección, el escritor diseña, a partir de una amplificación formularia, el imaginario habitual vinculado al amor en el soneto A los oios de vna dama, en concreto, en lo que atañe a las armas con las que se puede ocasionar una herida sentimental: "de Venus flecha cándidas centellas" (v. 2), "No pudo el arco ardiente de Cupido" (v. 5) y "forman al pecho de su ardor herido." (v. 8) [337]. Venus, aunque en esta ocasión mediante la remembranza a Citerea, estará presente en el soneto A vna dama que mató vn iavalí a propósito de Adonis (vv. 1-4): "Dedica a su vengança Citherea / el plomo ardiente, que tu diestra inspira, / i la fiera terror, que el bosque admira / al tiro, lagos de coral ondea"[338]. En otro soneto, Moncayo se vale del mito de Dafne con vistas a poner énfasis en la ingratitud de su amada, representada aquí por el símbolo de la mariposa, emblema de la tradición petrarquista:

No, Dafne ingrata, en coros de la diosa, de la luz recatando sus candores (como

Mas siendo de tus ojos mariposa, que mucho que me opriman sus rigores si doi

Agustín Salazar y Torres, en la Cythara de Apolo, varias poesías divinas y humanas (Madrid, 1681), opta, del mismo modo, por el amplio desarrollo de personajes míticos (con frecuencia, mediante giros o fórmulas) en diversos poemas. Es el caso del soneto "Dido se entrega del infiel Troyano", en el que el poeta lamenta la tiranía del amor como culminación de una muerte inexorable [340]. Los ejemplos que aduce, en virtud de la amplificatio, son los encarnados por amantes infelices –buena parte de ellos de filiación ovidiana–, tales como Dido, Leandro, Céfalo, Sémele, Narciso, Píramo y Tisbe, y Fedra. El poeta, atendiendo al recurso de la priamel, asigna el último lugar al nombre de su amada, Marcia, a fin de exponer su caso personal. La consideración se muestra bien distinta a la de los protagonistas de la mitología, puesto que él se consume en vida –en una recuperación de la paradoja mística y el conceptismo cancioneril– a causa de su amor (vv. 10-14): "Píramo de su Tisbe al fin violento /y Phedra al duro lazo suspendida./Todos necesitaron en su abismo/de herida, de dolor y de instrumento./Yo sólo, Marcia, muero con la vida" [341]. En la copla II, Salazar y Torres se decanta, a su vez, por las alusiones, de un lado, a la Aurora, con motivo del amanecer mitológico, y, de otro, a la hermosa ninfa Dafne (vv. 1-4): "Mostró su beldad la Aurora, / trenças desatando y, luego, / como vio a Daphne corrida, /nació luz y murió yelo" [342].

PROYECCIÓN SIMBÓLICA Y CATEGORÍAS MÍTICO-ESPACIALES

Como se ha indicado en el apartado precedente, los mitos pueden adquirir una manifiesta proyección simbólica. Sucede, con frecuencia, gracias al empleo de una variada gama de imágenes. Así, queda recreada la Fama por obra de Cáncer en su Relación del nacimiento y bautismo de la serenísima Infanta Doña Ana María Antonia de Austria … ("De Castañeda y Bayona / las marquesas, con igual / trompa la Fama pregona / que iba bella cada cual, / cada cual por su persona", 186-190) o la iunctura "antorcha del Olimpo" por Moncayo en el soneto A la Esperanza (vv. 9-11): "Antorcha del Olimpo soberano, / con ti aliviaron penas desiguales / i la tierra en tu ser sossiego alcanza" [343]. En relación al conjunto de los elementos, Salazar y Torres compone unas Endechas endecasylavas con vistas a ensalzar un quinto referente, superior a los cuatro

canónicos, es decir, el amor, a la manera de otros autores barrocos de prestigio como Lope de Vega [344]. Se trata, en efecto, de un tema simbólico que gozó de un relevante tratamiento en diversos poemas; verbigracia, el sacro a la purísima Concepción de María santíssima Señora nuestra (265 ss.), A la Natividad de Cristo Señor nuestro (281-282), el romance Al espirar Christo Señor nuestro (298-299), el Bayle de los elementos (243 ss.) y, puntualmente, la loa para la comedia Eurídice y Orfeo (229 ss.). En este poema, en particular, se presenta el mismo Amor, en una teofanía, partiendo de la consabida sermocinatio retórica:

Amor soy, cuyos triunfos no ignoran Agua y Fuego, no dudan Ayre y Tierra, pue

En otras ocasiones, el símbolo mítico recibe una especial acogida mediante el tratamiento de categorías espaciales, asociadas, con frecuencia, a la tópica de las ruinas. El caso más señero seguramente sea Troya, como refleja Hurtado de Mendoza en una alusión a la mítica ciudad en el romance A una dama, que se retiró por una sospecha (vv. 29-32): “A tanto asalto invencible / ser puede en rabia más loca / la resistencia de un leño / crédito para una Troya” [346]. Cáncer, de otro lado, dedica un romance Al incendio de Troya (“Los troyanos se entregaban / al sueño pesado y torpe,”), en el que la ciudad se transforma, en su totalidad, en ruinas [347]. Para ello orienta la atención del lector, sobre todo, hacia las figuras de Laocoonte y Casandra, personajes destacados en la historia (“de Laocón las prevenciones / y de la docta Casandra”, vv. 62-63), en tanto que por medio de una apelación retórica, la voz del enunciado poético se dirige a Venus como eficaz remedio para tales desdichas y tribulaciones (vv. 89-92): “Tú, Venus, pues infundiste / tan infelices amores, / haz que de tantas desdichas / los decretos se revoquen” [348]. A la manera de los poetas aducidos, Moncayo, en el romance “Amado dueño mío”, sugiere la tópica imagen del incendio de Troya en contraste con la nieve (vv. 21-24), en una recuperación de la imaginería petrarquista: “En tu nevada frente, / con arte misteriosa / los incendios se ocultan / de más ardiente Troya” [349] .Seguidamente, Hurtado de Mendoza alude, en el mismo poema, a los “montes de Neptuno” (vv. 65-68): “No son montes de Neptuno, / sino campos ya de flora,/que adulaciones azules/bien compiten flores rojas”[350].

El tema, como se sabe, contaba con preclaros antecedentes en la tradición barroca anterior, de suerte que los poetas se hacían eco de la mítica Troya (así sucedía con Lope de Vega) [351]. Incluso, en ocasiones, ese referente espacial se encontraba próximo, por obra de la analogía, a otras ciudades de abolengo como Cartago o Numancia. En el romance “Agradecido pastor” de la Primavera y flor de romances, en concreto, se contrapone la pérdida de ciudades como Troya y Cartago a la imperturbabilidad anímica adscrita a la voz del enunciado poético (vv. 19-22): “Si mueren Cartago, y Troya,/el alma no muere nunca,/viua yo, si viuo en ella/eternamente segura”[352]. Respecto a Numancia, Hurtado de Mendoza había compuesto un soneto para La Numantina –“Si fue Numancia un tiempo celebrada”–[353] de Francisco Mosquera de Barnuevo (Sevilla, 1612), mientras que en sus Fiestas de bodas, el malacitano Juan de Ovando (o Juan de la Victoria Ovando) y Santarén, poeta de la escuela gongorina y autor de los Ocios de Castalia (Málaga, 1663) y el Orfeo militar (Málaga, 1688), menciona,

en un texto autógrafo, las “Troyas de azero y Numançias”[354].

En relación a la categoría simbólico-espacial de las ciudades, salta a la vista, en consecuencia, cómo los poetas barrocos tardíos recuperan, a menudo, la tradición literaria precedente de las ruinas. Desde este prisma, Moncayo dedica a dicha tópica un romance, A las ruinas de Mombiedro, passando con sv magestad por ellas, año 1631 (“¡O, cómo en polvo deshecha / sobervia fábrica yazes,”, 256 ss.), al tiempo que Salazar y Torres compone un soneto en el que describe mediante écfrasis un lienzo sobre el ocaso de Troya contemplado por Cintia. La voz del enunciado poético vincula aquí el devastador incendio, origen de la decadencia de la afamada ciudad, con el ávido fuego amoroso que consume al enamorado: “no mires, no, de Troya los despojos. / Buelue a mi fee donde verás, ingrata,/las cenizas, que aún arden en mi pecho;” (vv. 11-13)[355]. López de Gurrea, artífice de las Classes poéticas (Zaragoza, 1663), redacta, por su parte, unas liras A las rvinas de un edificio como manifiesta proyección moral de su pensamiento. De hecho, lleva a cabo una dura crítica sobre la presunción y la jactancia (“cadáver eres ya de tu arrogancia!”, v. 6)[356]. En cambio, Cáncer, sensible a la variatio, se decanta por el topos de las ruinas aplicadas al Coloso de Rodas en el soneto “Ese asombro gentil, que un elemento”[357]. Es más, la apelación a la naturaleza muerta como reflejo de los sentimientos –que gozará de notoria relevancia en la literatura española ilustrada–[358] no se limita únicamente al topos de las ruinas sino que se extrapola a otros realia literarios. Lo deja ver López de Gurrea en el soneto A vna espesa yedra qve texía vna pared antigva (vv.1-4): “Inconstante pared que ya amenaza/ruina, que débil fundamento indica,/de vida pobre, si de gala rica,/fértil pompa de amante yedra abraça”[359].

Al margen de las ciudades, sobresalen otros espacios de relieve como la “selva” (‘bosque’) o el marco sagrado a modo de témenos (‘corte sagrado’). En lo que al primero se refiere, Diana, en relación a Cupido, figura en un lugar preeminente en la glosa de la copla “Cazadora soberana,” por Hurtado de Mendoza (“Iros a cazar, no es iros / a tirar, sino a hacer tiros.”, vv. 9-10)[360]. Vinculado a este segundo pilar, Segura, en la Primavera y flor de romances, había ofrecido el romance “Entre dos islas hermosas” donde se llega a conjugar la imagen de la selva con el témenos. En este contexto en el que un pastor se dirige a una diosa con la voluntad de referir las cuitas de amor por su pastora, tiene cabida la expresión acogerse a sagrado (“Que si al sagrado se acoge,” v. 45)[361]. Desde esta perspectiva, el motivo del témenos como lugar sacro lo recrea, de una manera afín, Sánchez en las quintillas A la profesión de la señora doña

Emeregilda Erbás, hija del muy ilustre señor don Diego de Erbás: "Hoy que a esta esfera sagrada, / deidad viene esclarecida / de mí ha de ser celebrada / que el día que ella su entrada, / quiero hacer yo mi salida" [362]. En un último pilar, la contigüidad y cercanía de una categoría espacial a un emblema religioso viene dado, en contraste, por la torre de Nembrot. La propone, en fin, Hurtado de Mendoza en el romance A Antonio de Alosa, secretario de cámara, a quien toca guardar los dulces, que envían al rey (vv. 45-48): "Ese batel de ladrillo, / mas no torre de Nembrot, / pues que no hay en él soberbia, / locura, ni confusión" [363].

LA TÓPICA DE LOS PARNASOS COMO REIVINDICACIÓN CANÓNICA DE AUTORES

Junto a las ruinas de Troya, la selva y el témenos, una de las categorías mítico-espaciales más productivas en la poesía española del Barroco tardío la constituye la representación del Parnaso. Según este prisma –bien codificado en la literatura áurea precedente–[364], la propuesta estética materializada en dicho sendero a la hora de canonizar autores y trazar, por ende, marcos de legitimación a nivel regional o local resulta visible [365]. De hecho, lo atestigua, en el recobro de referentes clásicos, el enaltecimiento de una tradición poética aragonesa con la correspondiente loa y alabanza de modelos canónicos. Sea como fuere, esta directriz ha dejado su huella en el estado de la cuestión, puesto que varios especialistas sobre el tema no sólo disienten a la hora de canonizar en el mítico Parnaso, al menos, un buen nutrido grupo de poetas en esta órbita, sino que también los consideran de escasa calidad literaria. Así, Pérez Priego y Rozas [366] llevan a cabo una acerba crítica de varios de ellos a los que consideran poetastros, tales como Pérez de Montoro o Tafalla Negrete.

Al margen de esta querella o discordia literaria, lo cierto es que se muestra de forma manifiesta, en determinados textos dieciochescos, una voluntad de parangonar a varios poetas tardíos con autores señeros de la altura de Góngora, Quevedo o Lope de Vega, encumbrados éstos sí en el Parnaso. En 1706, el aragonés Pedro Miguel de Samper alabó la obra de Tafalla Negrete junto a la de Pérez de Montoro en una posición canónica próxima a la de los clásicos barrocos[367]. Pero, en cambio, Vicente Sánchez ofrece una lectura paródica de Tafalla, tanto por su oficio de poeta como por el apellido –en lo que hace a la negritud–, en el Vejamen que se leyó en una Academia en casa del excelentísimo señor duque de Ciudad Real, príncipe de Esquilache:

Por lo negrete y chiquito, graduado de pulga in utroque, venía saltando el doctor Josef Tafalla y Negrete. Este, dijo el Títere, hormiga con sombrero y salchichón con capa, como es pez no puedo decir que ni es carne ni pescado, que aunque por ser en su cuerpo nada, es cero, junto con uno de la Academia vale por diez. No es poeta culto como Montañés que solo escribe para sí, que este es claro, que también escribe para otros, porque su musa, cuando hacía versos para él solo, decían que servía para poco. Iguales pocos tiene en el ingenio, pero en el cuerpo no le hallo par sino a don Manuel Teza, pues por lo pequeño del uno y lo negro del otro,

SIN DUDA UN DIPTONGO HA OBRADO

EN LOS DOS NATURALEZA,

PORQUE TIENEN, HE NOTADO,

CUERPO ATAFALLADO TEZA,

COLOR TAFALLA ATEZADO [368].

En este juego de canonización y contracanon, el autor anónimo del Prólogo al lector en la Lira poética de Sánchez lo ensalza como vate reconocido por su formación y doctrina, ambas cualidades alentadas por su “genio” o ingenium [369]. Lo comprobamos en el soneto laudatorio de un amigo a Sánchez –ya fallecido– con motivo de la publicación de la Lira poética. Se parangona, entre los autores laureados, a Marcial, Prudencio y los hermanos Argensola[370]. El propio Sánchez, en una sutil conjugación de referencias a Morfeo, “la lumbre de Apolo” y Anajárete e Ifis [371], delinea una representación visual del Parnaso mediante la evidentia, con sus fuentes Hipocrene y Aganipe, en el Vejamen que se leyó en una Academia en casa del excelentísimo señor duque de Ciudad Real, príncipe de Esquilache [372]. Luego, continuará desarrollando nuestro escritor el motivo a partir de otros símbolos, con la presencia de Apolo y el recuerdo a Gracián, por añadidura [373].

A tenor de esta perspectiva, el tema se convierte, en el marco de un poema, en un leitmotiv. Por ello, Sánchez, al hacer un balance de los autores que va rememorando, alude a las “corrientes del Parnaso”, “la fuente de Helicona” y, una vez más, a Apolo [374]. En el Parnaso bosquejado inscribe poetas –de forma irónica y burlesca– como un tal Josef Alberto Tudela, cuya memoria le permite emprender un excurso sobre el motivo del poeta nascitur. El apóstrofe al personaje mediante la deixis ad oculos entronca con el procedimiento retórico de la evidentia. El laudator se erige así como testigo de los hechos en tanto que otros vates que lo acompañan conforman un prolijo catálogo de autores [375]. Más adelante, dirigirá Sánchez su invectiva contra la figura de un desconocido Esteban Pinós, quien reivindica para sí un lugar de privilegio en el Parnaso [376]. En la parte última del Vejamen representa, de forma imaginética, el Parnaso, si bien se “desplaza” la Academia, constituida en el “ilustre Pindo”, casa del príncipe de Esquilache [377]. Con una intención similar, Sánchez pone ante los ojos del lector el marco parnasiano al decir de una ninfa “convaleciente”, con voz ronca, en la Loa que escribió el autor para una villa de Aragón: “este es el Parnaso y yo / una de las que en él moran,” (vv. 230-231) [378].

Dicha estampa, no obstante, estaba asentada en la tradición plenamente barroca. Ello explica que en la antología poética de Segura encontremos la recreación de la fuente Hipocrene en el romance “Mentides mundo, mentides” (“sin auer jamás mojado / los labios en Hipocrene.”, vv. 87-88) [379]. Cáncer, en contraste, en el Vejamen que dio siendo secretario de la Academia, habrá de aludir al Parnaso, lugar en el que conviven, en concierto y armonía, señeros poetas de la literatura latina e italiana [380]. Llega a proponer una crítica, en palabras de un personaje, centrada en la desmedida profusión de auctores latinos en el Parnaso, quedando este razonamiento atenuado por parte de la voz enunciativa[381]. Cáncer aprovechará este contexto del Parnaso, en concreto, para elogiar a Juan de Zabaleta como poeta y dramaturgo, aunque se vislumbra, a la par, un apunte prosopográfico despectivo hacia su figura[382].

En el marco elogioso de su corpus literario, lleva a cabo, además, un ejercicio de representación de sí mismo en el Parnaso, como marca autorial o sphragis (‘sello’), en compañía de Pedro Rosete. Lo hace a la manera de Quevedo en la España defendida, en el Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza, y indulgencias que le mandaron escribir …, en clave paródica, o en el Parnaso español [383]. La visualización del Parnaso se muestra en su plenitud según el parecer de Cáncer en este texto,[384] incluso realzando sus aspectos más

cómicos, puesto que, con la llegada del invierno, un nutrido número de poetas contrae inexorablemente enfermedades.[385] De otro lado, especial relevancia le concede Cáncer, en el marco de la Academia como fin del vejamen, a los comentaristas versados en poetas latinos e italianos canónicos[386]. En esta misma senda, Moncayo, marqués de San Felices y Caballero de la Orden de Santiago –perfil nobiliario que le debió posibilitar un marco de legitimación canónica–, en un soneto de sus Rimas inscribe a fray Francisco de Çapata en el Parnaso: "Llámate frai Francisco de Çapata, / Joven raro i admira tvs verdores, / tv voz, Mendoza aclama i tvs candores / i en ti el Parnaso, Castelvi retrata." (vv. 1-4)[387]. En lo que hace al marco andaluz, Juan de Ovando, en el romance "Ocio inhábil de mi pluma", de sus Ocios de Castalia, apela a D. Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, refiriéndose al Parnaso ("tú, que del Parnaso docto / interpretas las deidades", vv. 157-158).[388] Según se ve, se trata, en consecuencia, de un procedimiento técnico vinculado a un espacio mítico-simbólico que posibilitaba a estos poetas una sutil correspondencia entre realidad y ficción.

FUSIÓN MÍTICA Y CONTRAFACTUM: A PROPÓSITO DEL MARIDAJE ENTRE CANON PAGANO Y DOCTRINA CRISTIANA

Junto a los rasgos señalados, otro destacado marco para el tratamiento de la mitología en este período lo constituye la fusión mítica. En este sentido, Vicente Sánchez identifica la voz del enunciado poético con el tema de Sísifo, condenado en un simbólico espacio ctónico, en la composición Diósele al autor la siguiente redondilla para glosarla: "Sísifo en el negro Averno" (v. 15) [389]. Con todo, uno de los motivos esenciales desde la perspectiva mitológica en la Lira poética de Sánchez lo reivindica Orfeo y el efecto mágico de su canto, siguiendo la senda de Ovidio en las Metamorfosis (X, 1-85) y Garcilaso en el arranque de la Ode ad florem Gnidi. Aplica tal correlato en el contexto vivencial de la voz poética en las liras Encarece la dureza y rigor de Antandra (vv. 42-47) [390]. Resulta clara, como en el modelo toledano, la contaminación entre el mito órfico y el de Anajárete e Ifis: "Si Orfeo ablandó peñas, / hoy la triste armonía mía / temple el rigor que enseñas, / mas no podrán hoy tanto / pobre voz, rudo acento, humilde canto" [391].

Hurtado de Mendoza, por el contrario, prefiere más bien, en este sendero, relacionar la voz del enunciado poético con el correlato mítico de Tántalo en el poema A un reloj y una muerte, que al fin de una amistad quedó en poder de una dama, o de un galán, que a medida de ambos van cortadas coplas (vv. 77-80): “Tántalo me considero / de morir en mis enojos,/pues con la muerte en los ojos,/sin poder vivir, no muero” [392]. En una perspectiva acorde, Moncayo se identifica, en sus Rimas, con Ícaro en Al excelentíssimo señor conde de Lemos (“Ciega la execución i no el deseo / de aplaudir tus divinas perfecciones, / Ícaro fui a las luzes de tu esfera”, vv. 9-11), como también procede de forma similar al inicio del soneto “Qval Ícaro subiste, pensamiento, / al bien mayor, que idolatró el cuidado / i en el mar de tu llanto fulminado / le da nombre tu mísero escarmiento” (vv. 1-4) [393]. A su vez, López de Gurrea, en la glosa “Pobre de méritos llego” –“en la que Loriso declara sv amor glossando esta redondilla, en que está oculto el nombre de la dama”–, confiesa imitar el arriesgado vuelo de Ícaro, insignia de la hybris u osadía: “pues que pretendo imitar / a Ícaro sin mirar,” (vv. 6-7) [394]. Incluso esta sutil analogía con el mito puede propiciar un proceso de hibridismo. En la selección antológica de Segura, de facto, en el romance “Yo soy Martiguelo”, tiene lugar la contaminación de los mitos de Cupido, la desavenencia amorosa de Menelao y Hélena así como la leyenda del pece Nicolao [395].

En este mapa trazado, una notoria directriz en la poesía barroca tardía –heredera del período precedente– viene dada por la conjugación armónica de canon pagano y doctrina cristiana. Vicente Sánchez alude a un Hércules a lo divino, como contrafactum religioso del mito, en el romance A Santo Domingo, en el convento de Santa Fe. De esta suerte, Santo Domingo se transforma en un nuevo Alcides en oposición a los herejes franceses que tienen su correlato en las cabezas de la Hidra de Lerna: “La herética infernal hidra, / heroico Alcides cristiano,” (vv. 21-22) [396]. Una estrategia parecida emplea Sánchez en el soneto A San Francisco de Asís, cuando compara al santo con el emblemático músico Anfión. Estamos, por tanto, ante una meditada hibridación de canon mítico pagano y lectura cristiana en la que rezan tecnicismos musicales como “números”, de numerus 'ritmo' (v. 5), “tres órdenes” (v. 6), “vigüelas”, “cuerdas” (v. 7), “acordes” (v. 8), “cítara sonante” (v. 9), “métrica armonía” (v. 10), “dulce melodía” (v. 12) y “el instrumento” (v. 14). En menor medida, figuran, en dicho marco, términos asociados a la codificación de referentes celestes (“serafín”, v. 1; “Cielo”, v. 8; o “religión”, v. 14) [397].

Con un proceder parejo, Sánchez elogia, en un romance, a San Antonio de Padua

en aras de evocar al gigante mitológico "Atlante", quien, como castigo, sostiene, para la eternidad, la bóveda celeste (vv. 9-12): "De tu Dios eres Atlante, / y aun eres Atlante más, / pues más que un Cielo sustentas / y no te llega a pesar" [398]. Viene a ser éste un personaje que se conjuga, en el romance A la fiesta de la venida de nuestra Señora del Pilar de Sánchez, con las referencias a María ("Un mármol le dio María,", v. 17) y Diana ("de la más casta Diana," v. 31) [399]. Análogamente, en unas seguidillas sobre el Santísimo Sacramento, Sánchez opta por el episodio ovidiano de Pan y Siringa a fin de ensalzar, mediante un apunte a la transubstanciación, el motivo cristiano de la Cena: "Es el dios Pan y quiere/ que de siringa/ tenga el alma la parte/de convertida./Aunque ahora es pan franco/para los hombres,/el jueves de la Cena/fue pan de a doce." (vv. 29-36) [400]. Sobre el mismo asunto compone Sánchez la letra decimotercera teniendo como núcleo medular el mito de Orfeo ("Orfeo volante, / que mides el viento", vv. 1-2), aunque en calidad de variatio centre su atención en el Amor ciego: "Ay, Amor, ciego ayer y lince hoy." (v. 1) [401].

Mayor interés ostentan, a este respecto, unas coplas del Villancico I de Sánchez en la medida en que, a partir del catasterismo sobre los "doce Signos", armoniza emblemas paganos y cristianos (vv. 31 ss.). Tal espacio viene recreado por la Justicia, como las antiguas Thémis y Astrea de la Antigüedad clásica:

La justicia, que es fiel de su peso, vio al hombre que cae, y su amor, que es Dios

Es María divina Amaltea del más sacro Jove, copia hermosa por Madre dio frutc

Cáncer conjuga, por su parte, distintivos de la religión cristiana con otros procedentes del mundo grecolatino en su Relación del nacimiento y bautismo de la serenísima Infanta Doña Ana María Antonia de Austria. Así, tras unas quintillas en las que implora a la Virgen, "de pecadores guía", se sirve de una apóstrofe a Talía, Clío ("que invoco a Talía y Clío, / musas de mi devoción.", v. 64) y la "corte Musal" en su integridad, como un apunte temático al Parnaso. Su doble condición de devoto cristiano y poeta –con trato de las Musas, por añadidura– se hace visible en tales versos. Desde este modus operandi, Moncayo, en sus Liras a la degollación de San Ivan Bavtista, de Rimas, compatibiliza ambas directrices asentadas. En el arranque concierta ya el recuerdo a Venus con la mención a Herodías (vv. 1-6): "Con que hermoso donaire, / Venus del aire, el aire galantea / la que es alma del aire / el escándalo torpe de Iudea: / Herodías briosa / donde imitó sus púrpuras la rosa" [403]. No menos se vale de este tipo de construcción Juan de Ovando en sus Ocios de Castalia, según se comprueba en la iunctura "católico Marte" (v. 3) del soneto Al Exc[elentíssimo] S[eñor] Don Rodrigo Ponce de León, Marqués de Cádiz. Póstumo blasón, en el binomio Sansón-Alcides (vv. 11 y 14) de A la hermosa estatura de vna dama flamenca o el motivo de Eva y las edades de hierro y oro (vv. 35-36) presentes en el poema "Que dé con donayre piden" [404].

Pero como sucedía en la literatura barroca precedente, lo sagrado y lo satírico, la poesía espiritual y el género de la picaresca, convivían con facilidad en tales autores. Este proceder, palpable en las imágenes pictóricas de religiosos y pícaros por parte de Zurbarán y Murillo, es lo que explica, por ende, la armonía entre el contrafactum cristiano y el paródico. Destacamos, en este último sentido, el Romance burlesco a Cupido de Hurtado de Mendoza. Recupera así el autor un motivo concreto de la picaresca consistente en manifestar el linaje innoble y zafio del protagonista, entroncando, de soslayo, con la tradición de El Lazarillo y sus continuaciones así como con el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán. Por ello, se produce una consciente desmitificación de Cupido en consonancia con Luciano, Apuleyo, en su Asno de oro, o Séneca en el Apocolocyntosis, en lo que hace al canon de autores clásicos. Al tiempo, evoca una práctica habitual en Quevedo y Góngora respecto a la mitología, vigente, a su vez, en la pintura de Velázquez:

¿De qué ceguezuelo vano tienes tanta presunción, si no hay pícaro sin ella, Cupi

En el romance “Qué regaloncito está / el cachorrillo de Venus”, Hurtado de Mendoza lleva a cabo, en este sendero, otra parodia de Cupido [406]. Dicha táctica refleja un paso previo dado por la acerada invectiva contra el dios a fin de despojarlo de su aretalogía. Sucedía, con anterioridad, en el romance “Vna estatua de Cupido” de La «Primavera» y flor de romances de Segura, en un pasaje que trae a la memoria, salvando las distancias, los ataques y recriminaciones del arcipreste de Hita al dios, así como el Romance burlesco a Cupido de Hurtado en el que desacraliza su noble linaje (“Hijo de vn hombre afrentado, / y de una mujer inorme,”, vv. 25-26) [407]. Un conciso recuerdo ofrece también, a este tenor, dicho compendio antológico en el romance “Aguas del Ebro sagradas,” en relación a Amor, al que se le recrea como un niño valiente y animoso (vv. 53-56): “Aunque os cerquen más cuydados, / jamás el valor os falte, / que el amor aunque es niño / nunca es cobarde” [408].

Como Cupido, Narciso es, asimismo, objeto de un contrafactum burlesco por parte de Hurtado de Mendoza en palabras de Osorio (vv. 57-60): “Señor Narciso de miel / y señor niño de cera, / ángel de arroz con su cara / de azúcar y de canela”[409]. Previamente, el protagonista había llevado a cabo, en esta loa, un ejercicio de desacralización mitológica al decir del mismo personaje (vv. 48 ss.) [410]. Al igual que en este caso, en el Vejamen que se leyó en una Academia en casa del excelentísimo señor duque de Ciudad Real, príncipe de Esquilache, Sánchez brinda un retrato paródico de Orfeo en tanto que se refiere, en un uso metadiscursivo, a la notoriedad de los conceptos[411]. Sucede, en este Vejamen, con otras figuras relacionadas con el amor como Leandro, Amadís y la desdichada pareja Píramo y Tisbe (Ov., Met., IV, 55-166), parodiada aquí –lo que trae a la memoria el modelo gongorino–, entre otros recursos, mediante el calambur “A-TISBE” [412].

En ocasiones, la caricatura atañe no sólo a emblemas míticos vinculados a personas sino también a entes fabulosos. En este sentido, Cáncer lleva a cabo una desmitificación del ave fénix en el romance Quejas del Fénix al Sol, de que los poetas no le dejan y comparan con él todas las cosas (“Graznidos daba, graznidos,” v. 1; “Soy pollo y voy para gallo, / soy gallo y voy para pollo.”, vv. 7-8) [413]. El procedimiento técnico está en consonancia con Salazar y Torres, quien, en el discurso primero de la Estación primera de la Avrora (Sylva I), deja ver una lectura sarcástica de diversos mitos, como los referentes fluviales Alfeo y Aretusa –valiéndose del calambur “Al-feo”, v. 166– junto a Anajárete, Marte y

Cupido[414].

Incluso la aplicación de la argutia y la reelaboración del concepto puede permitir una lectura paródica de la Tradición clásica en un contexto de doctrina cristiana. Tiene lugar en un villancico dialogado de Pérez de Montoro en el que, de forma específica, éste pone énfasis en la vis cómica que despiertan los filósofos Demócrito y Heráclito. De esta suerte, la ruptura con el concepto aristotélico del to prépôn o decoro permite tal descontextualización paródica (“Montados en sus esdrújulos / van Demócrito y Heráclito”, vv. 1-2) [415]. En relación a esta práctica, cabe detenerse en el valor del tecnicismo adsum a modo de disemia o dilogía conceptista. Resumiendo la cuestión, en las escuelas romanas, a la hora de pasar lista los maestros en clase, los niños manifestaban en voz alta “adsum”, es decir, ‘presente’. Por tanto, resulta una inversión semántico-contextual, dado que el filósofo-maestro acaba relegado a la categoría de un aprendiz bisoño. Ahora bien, por otra parte, adsum recuerda la plegaria y súplica brindadas a una divinidad para que se hiciera visible, a la manera del tópico del praesens deus. Asistimos, por ende, a una deificación en un segundo plano. Además de esta imagen, el amanecer mitológico adquiere en el villancico de Pérez de Montoro nuevos matices –entre ellos, los vinculados a la técnica de claroscuro poético– partiendo de un ejercicio de reescritura: “¿Quién hizo en un instante / sin tiniebla a la Aurora?” (vv. 1-2).

Por último, en ocasiones, la sátira centrada en divisas de la Antigüedad atiende a la dificultad de comprender las lenguas clásicas, sobre todo, el griego, como sucedía en el poema de Góngora Aunque entiendo poco griego. Lo pone de relieve Vicente Sánchez en la Loa que escribió el autor para una villa de Aragón (…):

¿Qué es esto?,

fuego de Dios, y qué letra,

sin duda está escrita en griego;

pero saco los antojos,

(saca los antojos) aunque más a leerla pruebo,

vive Dios que no hallo forma. (vv. 512-517) [416].

En resumidas cuentas, la temática mitológica, al igual que había acaecido con los poetas barrocos canónicos de la altura de Góngora, Lope o Quevedo, constituyó un rico minero compositivo para estos vates tardíos. Recursos como la recreación de conocidos personajes –especialmente, parejas míticas como Venus y Adonis o Apolo y Dafne–, los contrafacta paródicos y a lo divino, con frecuencia, en una armónica confluencia de canon pagano y doctrina cristiana, gozaron de notable resonancia. Especial calado merecen, además, de un lado, la identificación de la voz del enunciado poético con el perfil de personajes a la manera de Sísifo u Orfeo, en una suerte de fusión mítica, y, de otro, la lectura de los mitos a partir de una perspectiva simbólica (así, el amor como quinto elemento o la Fama). No menos importancia ostenta la consideración de la tópica literaria, portadora, por lo habitual, de una visión moralizante en virtud del fustigat mores. En este último sentido, desde las ruinas de Troya, la selva y el témenos, a modo de recinto sagrado, hasta los Parnasos como marcos de legitimación canónica –o, en contraste, de marginación del canon–, los poetas del Barroco tardío trataron de transitar, en fin, los senderos marcados por sus antecesores a la luz de la tradición clásica.

Comunicación y Literatura:

sobre el funcionamiento de los

performativos en el Quijote

y El burlador de Sevilla

Antonio Gómez-Moriana

De la Real Academia Canadiense de las Ciencias, las Artes

y las Letras. Catedrático Emérito. Universidad de Montreal y Simon Fraser University (Vancouver)

Aunque la ilusión del carácter autonómico del texto literario, como de la obra de arte en general, nace del proyecto emancipador de la Ilustración en sus esfuerzos por establecer una ciencia, una moral y un arte que no obedeciesen otra norma que la científica, ética y estética respectivamente, los estudios literarios no aíslan su objeto específico de estudio hasta época muy reciente. Tal era la fuerza del historicismo (en sus diferentes modalidades) y la identificación de los estudios filológicos con sus objetivos y métodos de trabajo ya desde el Renacimiento europeo. Es así en época muy reciente –y gracias al impacto ejercido casi simultáneamente por la lingüística estructuralista, la semiótica y el formalismo ruso– cuando los estudios literarios centran su atención sobre la llamada “literariedad” o sobre las formas concebidas como estructuras, es decir sobre los principios de composición de la totalidad, del texto, más que sobre los componentes del mismo en sus orígenes (“fuentes”) y desarrollo histórico. Semiótica y filología aparecen en este primer encuentro frente a frente, como enemigos irreconciliables. La primera se perfila como sincronía, sistematización de signos organizados según ejes de oposición (como la fonología saussuriana); la segunda, como diacronía de elementos aislados cuyo estudio ignora la

totalidad en que se inscriben (como la fonética, siempre diacrónica para Saussure). Una oposición mal comprendida pero incontestada entre diacronía y sincronía [417] marca así los primeros pasos de una renovación de los estudios literarios a partir del modelo lingüístico y del olvido de la semiología de la cultura que Saussure soñara como una especie de ciencia universal, capaz de dar cuenta de todos los sistemas de signos gracias a los cuales los humanos se comunican entre sí. Abandonado muy pronto este proyecto, que junto a conceptos como "sistema" o "estructura" (de carácter más ontológico) había inscrito en sus postulados otros tan social históricos como "comunicación" y "convención", el estructuralismo pasa entonces a convertirse en el gran defensor del estudio inmanente del texto literario –el llamado "estudio sincrónico"– contra los excesos innegables de historicismo y de nacionalismo en que habían caído los estudios filológicos en las últimas décadas del siglo XIX y gran parte del XX. En este período, efectivamente, los estudios filológicos sirven más que nunca al fortalecimiento de los nacionalismos (europeos en especial), insistiendo en el genio creador de un grupo o nación y orientando la investigación histórica –en un extraordinario despliegue de erudición y datos– a la defensa (apologética) de la anterioridad en el tiempo de la propia creación. Las de los otros resultaban así sus copias o continuaciones, según el principio universalmente aceptado de post hoc, ergo propter hoc. Recordemos –por citar sólo un ejemplo en el campo de la Hispanística– las investigaciones de Menéndez y Pelayo, que podemos hoy enmarcar en su proyecto de una historia de las aportaciones del genio (católico) español a la Historia universal, proyecto que empieza en su primera aparición como escritor y como erudito –la famosa controversia sobre "la ciencia española"– para marcar después toda su obra y la de tantos seguidores de la misma, aún en nuestro tiempo [418].

Pero además de haber estado presidida por una ideología nacionalista, la tradicional búsqueda de "fuentes", al aislar los elementos estudiados (motivos, dichos, acciones, situaciones, etc.), fragmentaba el texto. Con ello, se cerraba a su comprensión como un todo coherente y articulado en la interacción justamente de sus componentes, identificables ciertamente en textos anteriores (y contemporáneos también), pero convertidos ahora en funciones dentro de la nueva totalidad que se los apropia. Este olvido de los estudios filológicos explica quizás la violenta reacción del estructuralismo contra toda dimensión diacrónica. Pero el llamado estudio sincrónico coloca el texto literario en una atemporalidad que para nada tiene en cuenta esa marca que los elementos integrados en el nuevo conjunto o texto llevan consigo por el mero hecho de haber estado antes en otro u otros conjuntos, o en toda una tradición textual. De ahí que prefiera

llamar acrónico a este acercamiento al texto que, al ignorar la tradición en que todo signo se inscribe y las restricciones selectivas que la convención social le impone, se cierra el camino a la comprensión de la escritura como transgresión o, al menos, como diálogo con tal convención [419]. Es el caso de la ironía, de la parodia, de la subversión total por (ab)uso de elementos culturalmente marcados, como de todo proceso de significación basado en la dialéctica entre lo que el signo de suyo significa y lo que se le hace significar en un nuevo conjunto, dialéctica tan cara a las prácticas literarias. ¿No se ha apelado a la polisemia, a la homonimia, a la connotación, como otros tantos elementos de la "literariedad"? La posible tensión entre sistema y acontecimiento, tradición y acto (de escritura, como de lectura), norma y uso, escapa así al estructuralismo inmanentista. Con ello, queda incapacitado para dar cuentas de los procesos históricos y de los cambios (incluidos los que afectan a los sistemas, a las normas, a las formas temporales de realización de las estructuras dinámicas), lo mismo que para dar cuenta de los efectos estéticos que, a través de la tensión dialéctica entre norma y transgresión, está llamada a producir toda obra que no se limite a la reproducción mimética de un modelo dado. La identificación de la semiótica con la sincronía postulada por el estructuralismo inmanentista la convierte en solidaria de esta incapacidad; incapacidad que sólo podrá superar prestando una mayor atención, junto al estudio de los sistemas de signos, a los procesos de significación en que los signos están implicados en los textos concretos. Incluye esta propuesta que hago aquí el doble estudio funcional del signo –el sistemático y el procesal– al interior de subsistemas marcados diacrónica, diatópica y diastráticamente (dialectos, sociolectos y jergas) y en la interacción de tales subsistemas: préstamos intertextuales, calcos interdiscursivos y todo uso o abuso de lo que Bajtín llamara "palabra del otro"[420].

No se trata ya aquí del mero placer historicista, ni de una vuelta al positivismo erudito. Más que el placer que produce la erudición al revelarnos el origen de algo (placer puramente historicista que caracteriza la tradicional búsqueda de fuentes), se trata aquí de tener presente en el estudio de un texto la "marca" o carga semántica que arrastran sobre sí sus componentes para poder dar cuenta de las inflexiones a que quizás los somete el nuevo conjunto o texto; se trata, pues, de prestar la debida consideración a la doble referencialidad que postula la doble dimension –sistemática y procesal– de toda semiosis, pero muy en especial de la literaria. Además de enriquecer nuestros conocimientos sobre la evolución histórica del elemento en cuestión (objetivo de la filología tradicional) la toma en consideración de la doble referencialidad señalada (a su "marca" de origen y al nuevo conjunto o texto; a las relaciones asociativas del paradigma o

paradigmas de que procede, y a las relaciones sintagmáticas establecidas por el nuevo texto que lo integra) nos abre el camino a la comprensión de toda obra en ese dinamismo significante que la ordena históricamente, más que como el producto acabado de un autor, como una encrucijada de textos en diálogo.

Al sustituir el objeto de estudio “fuentes” –en su sentido tradicional de “origen” y de “influencia” (la Wirkungsgeschichte alemana) del elemento aislado en el rastreo de su historia– por el doble diálogo que las partes de un todo establecen (con su propia historia y con el nuevo todo que las integra aquí y ahora), no postulo otra cosa que una síntesis entre diacronía y sincronía. Dado, sin embargo, que tal síntesis fue ya intentada por el llamado estructuralismo diacrónico y que los resultados obtenidos por el mismo no responden al programa propuesto más arriba ni a la concepción el texto que en él subyace, tendré aún que situar mi propuesta en un marco histórico más reciente y que ilustrarla con algún ejemplo concreto de aplicación práctica, pagando así mi tributo a los postulados ejes diacrónico y sincrónico en la exposición de la misma. Para ello tendremos en primer lugar que abrir el horizonte en que van encuadradas las consideraciones que preceden. Este horizonte ha quedado en efecto limitado hasta aquí a los ejes paradigmático y sintagmático, es decir a las relaciones que los signos guardan entre sí, se trate del sistema de virtualidades o del de realizaciones. Es lo que Morris designara con el nombre de “dimensión sintáctica” de la semiosis.

Lo que ahora propongo es que incluyamos las otras relaciones, que ya Charles Morris postulara en sus Foundations of the Theory of Signs, también como dimensiones de la semiosis: la dimensión semántica y la dimensión pragmática, complementos indispensables de la dimensión sintáctica en todo proceso de comunicación[421]. Si la inclusión de la dimensión semántica nos obliga a revisar la concepción de la “literatura” como entidad autónoma y autotélica (denominador común de todas aquellas escuelas del estructuralismo diacrónico que coinciden en proclamar como especificidad del lenguaje literario su auto referencialidad), la inclusión de la dimensión pragmática nos obliga a tomar en cuenta las implicaciones sociales de las prácticas literarias, contra su proclamada “inocencia” o neutralidad ideológica. Me opongo así a quienes niegan su contingencia social de hecho a “la Literatura” en nombre de una aseidad que desconoce su continuo diálogo con el mundo exterior. Con otras palabras: propongo que se estudie la literatura en cuanto discurso entre los discursos (plural) de la sociedad que la produce y consume, indagando en el análisis del texto sobre la confluencia de todos los agentes del hecho literario en cuanto

semiosis comunicativa, situada en el tiempo y en una sociedad dada y participando en los circuitos de interacción verbal de la misma. La consideración de la literatura como una entre las prácticas discursivas de una sociedad dada, al despojarla de toda transhistoricidad y reducirla a la condición de social convencional y arbitraria, nos llevará a descubrir con Jacques Dubois que “no existe la Literatura, sino prácticas específicas que actúan a la vez sobre el lenguaje y sobre el imaginario”. Es este trabajo “sobre el lenguaje y sobre el imaginario” [422], que Walter Moser ha llamado “la mise à l'essai des discours” [423], lo que quizás defina la especificidad de las prácticas literarias y, al mismo tiempo, la dimensión y el papel social de las mismas.

Si al definir la función social de la literatura como “trabajo sobre el lenguaje” coincido con la consideración de la lengua poética como “artificio”, consideración compartida por el New Criticism y por ciertas escuelas estilísticas de Europa, lo mismo que por el Formalismo ruso y por los diversos postestructuralismos surgidos en las últimas décadas del pasado siglo, no por ello coincido con su concepción de la evolución literaria. En realidad, la definición del lenguaje literario como “transgresión” no tiene nada de nuevo ni de original. Ahí están los tratados retóricos de todos los tiempos como inventarios de las más diversas anomalías lingüísticas, ordenados bajos los conceptos de “tropos” y “figuras”. Pero, aún reconociendo el artificio y la transgresión de las reglas como componentes básicos del trabajo de la literatura sobre la lengua, no puedo compartir esa consideración tan generalizada de la historia de la literatura como la historia del “montaje”, “desmontaje” y “remontaje” de los artificios retóricos –siempre los mismos–. Ni la consideración –consecuente con la misma– de la obra literaria como definible y analizable simplemente en su calidad de “conjunto de artificios”, o la de los géneros como “tipos específicos" de tales conjuntos, definición aplicada igualmente a las escuelas y a los movimientos, generaciones, etc.[424]

La filología que postulo aquí, como la semiótica a que la asocio, no se puede limitar a la identificación de tradiciones literarias que se autonutren y encadenan históricamente. Tampoco es suficiente la pura contextualización de los textos al interior de esa historia (intra)literaria. Lo que la nueva filología –lo que la semiótica diacrónica del texto– debe estudiar es la interacción entre lo intrínseco y lo extrínseco en cada texto, considerado como una especie de anáfora transtextual, por cuanto dialoga con estímulos de muy diversa procedencia. El estudio del texto como “espacio dialógico”, según la expresión de Julia Kristeva inspirada de Bajtín [425], se presenta como un verdadero desafío a la filología,

que tendrá que dar cuentas del modo en cómo el texto lee la historia y se inscribe en ella. Y es que el texto literario no sólo es trabajo sobre el sistema literario, que hace evolucionar, sino sobre la lengua como tal y sobre todas las prácticas de interacción verbal o no verbal, artística o no artística de la sociedad en que se produce. Es esto lo que llamo diálogo interdiscursivo. Su lugar privilegiado está, en nuestra cultura, en las prácticas literarias, especialmente (pero no exclusivamente) en las narrativas.

Pero además de no respetar ni las reglas lingüísticas –la gramaticalidad– que el sistema le dicta, ni las fronteras que el "orden del discurso" (Michel Foucault) impone a toda formación discursiva al interior de toda sociedad, el texto literario funciona dentro de un marco comunicativo paradójico. Y es que, al ser difundido más allá de las fronteras de su contexto de producción, el texto literario pasa en su historia por contextos de recepción siempre nuevos, que no responden ya a las condiciones de producción, ni a los presupuestos informativos ni a los objetivos frente a los que surgió. A medida, por tanto, que cambian los ambientes por los que se difunde el texto, cambian igualmente las tradiciones y prácticas de sus receptores, y, con ello, el poder evocador de sus elementos, que pasan a actuar sobre individuos y sobre grupos de naturaleza cognitiva y afectiva muy diversa. Surgen así diferentes lecturas, traducciones, imitaciones, que, al tiempo que hacen olvidar ciertas alusiones evocadoras de los textos, añaden también a los mismos sentidos nuevos e insospechados. También esta realidad institucional de las prácticas literarias significa un desafío para la filología: si no quiere reducirse a mero estudio arqueológico del contexto de producción para determinar el sentido originario del texto, tendrá que dar cuentas también de sus procesos de lectura a través del espacio, del tiempo y de los diferentes grupos sociales que lo leen de muy diferentes maneras. Se trata, en suma, de completar la diacronía, diatopía y diastratía de su producción por la diacronía, diatopía y diastratía de sus procesos de recepción. Pues la historia del texto literario no se agota en el estudio intertextual e interdiscursivo de su origen y producción (problemática de la genética textual), como tampoco en las estadísticas de ediciones, traducciones o tipologías de lectores (recepción entendida como distribución y consumo). Debe integrar también el estudio de todo ese uso, abuso, reutilización y amalgama con otros textos que nuevas apropiaciones –literarias o no– impondrán al mismo.

Resumiendo: es en época muy reciente –y bajo el impacto ejercido casi simultáneamente por el estructuralismo, por la semiótica y por el formalismo ruso– cuando los estudios literarios centran su atención sobre los principios de

composición de los textos como totalidad organizada. Se superaba así aquel historicismo que alentara tanto el biografismo y la historia de las ideas, como la tradicional búsqueda de fuentes de elementos aislados del conjunto textual. El texto se fragmentaba –o sencillamente se ignoraba–, al desviarse la atención del investigador hacia factores extratextuales. Pero el estructuralismo inmanentista, en su violenta reacción contra toda investigación diacrónica, aísla el texto de todo anclaje temporal, espacial y social, convirtiéndolo en una entidad autosuficiente y autotélica. Para ello, además, lo reduce –en un ciencismo (neo) positivista– a su materialidad verbal cuantificable. El estructuralismo inmanentista ignora así la convención social concreta que todo texto presupone, y en el interior de la cual funciona –sea reproduciendo más o menos fielmente sus estereotipos, sea transgrediéndolos más o menos gravemente; en todo caso, en (consciente o inconsciente) diálogo con ellos–. Simplificando, de modo quizás abusivo, me atrevería a decir que el estructuralismo descubre la sintaxis textual a costa de la semántica y de la pragmática, dos complementos indispensables de la sintaxis en la comprensión de cualquier proceso de comunicación. De ahí mi esfuerzo por integrar la semántica y la pragmática en los análisis que siguen, con las consecuencias que ello implica. Pues la inclusión de la dimensión semántica nos obligará a revisar la concepción de la literatura como entidad autónoma, cerrada a toda referencia exterior al texto; la inclusión de la dimensión pragmática, toma en cuenta sus implicaciones sociales: el tener que funcionar al interior de (o contra) prácticas discursivas vigentes en su entorno (usando o ab-usando de las mismas). Se trata pues de considerar la literatura en el interior de –y en interacción con– los discursos (plural) de la sociedad que la produce y consume. Y de indagar, al estudiar un texto, la confluencia en el mismo de todos los agentes de la semiosis comunicativa: la que, situada en el tiempo y en una sociedad dada, interviene en los circuitos de interacción (verbal o no verbal) de tal sociedad. Pues todo texto, al participar en los circuitos de interacción verbal de la sociedad en que se produce y recibe, participa en la "circulación de los bienes simbólicos" (Pierre Bourdieu) de la misma, nutriendo su imaginario colectivo. Bien es verdad que no todo texto literario pone en cuestión el sistema de valores en que participa, pero sus juegos de lenguaje sólo se comprenden plenamente dentro de la dinámica social en que se inscriben.

Y es que la confluencia de estímulos que convergen en el texto literario no se organiza en su interior de un mismo de modo puramente mecanicista, respondiendo simplemente al cuadro formal de una estructura dada. Tal organización es, por el contrario, el resultado de un diálogo más o menos

consciente de tales estímulos entre sí y, además, con una coyuntura social histórica concreta que, en su lógica y axiología, establece los parámetros de la coherencia del todo y del orden y jerarquía de las partes. Es por tanto mediatizada por instancias ideológicas múltiples y participa, además, en el cuadro plural y contradictorio de las formaciones dicursivas vigentes en su entorno. De aquí la necesidad de establecer un horizonte contextual que nos permita comprender el texto literario en ese “gran diálogo” en que se inscribe, según Ducrot, el “pequeño diálogo” de los personajes/actores del espacio dramático [426]. Y también del espacio narrativo, añadiré por mi parte. Es en este horizonte donde intentaré descubrir las condiciones históricas que permiten el funcionamiento de los juramentos de Juan Haldudo en el Quijote, y el de las promesas y juramentos de don Juan en El burlador. Estos actos verbales funcionan precisamente en ambas obras en un todo mucho mayor y complejo que la pura y simple organización de sus elementos léxicos y gramaticales: la lucha entre dos sistemas diametralmente opuestos de interpretación del mundo que coexisten en la España que produce y consume ambas obras, como también –al menos, en parte– todavía en el lector de hoy.

Intentaré mostrar lo que estas premisas teóricas nos descubren en el Quijote. En lugar de la tradicional lectura de la obra cervantina como reflejo de la lucha entre el sano realismo –las cosas como son en “la realidad”: los molinos de viento p.e.– y los excesos idealistas de su (conflictivo) héroe –los disparates que aprendiera sobre todo en los libros de caballerías: los gigantes p.e.– veremos ahora en el Quijote una encrucijada interdiscursiva. Es decir, la puesta en escena por parte de Cervantes de todo un repertorio de modos regulados y aceptados de hablar, de discursos, unos obsoletos y otros vigentes, en los diferentes entornos sociales representados en la novela: villa y corte, campesinado, nobleza, comerciantes, etc.; pero también la arcadia pastoril y el mundo de la comedia, como el de la novela picaresca, el de la novela de caballerías y el de las novelas morisca, sentimental o bizantina. A veces esos discursos son contrastados en sus modos de representar, al describirse dos o más veces el mismo objeto a partir de registros diferentes; o al relatarse más de una vez –con diferencias sustanciales– la misma historia. Veamos un ejemplo de múltiple descripción y relato. Apenas se nos ha descrito en el primer capítulo la condición social y económica, el aspecto fisico y el estado psíquico del hidalgo de la Mancha, así como su descabellado proyecto y los medios con que se propone realizarlo, se nos ofrece, ya en el segundo capitulo de la primera parte, quizás parodiando la división tripartita del discurso en vulgar, medio y sublime, un triple discurso conflictivo acerca del momento y manera de la primera salida de don Quijote. He aqui el

primero:

Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie lo viese, una mañana antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo[427].

Con estas palabras del narrador contrastan muy pronto las imaginadas por don Quijote, quien pone en boca del "sabio que escribiere" sus "famosos hechos" –precisamente para narrar lo que él mismo con extremada sencillez llama (segundo discurso) "esta mi primera salida tan de mañana"– toda una pieza barroca (tercer discurso):

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel (I, 42).

La apostilla del narrador "Y era la verdad que por él caminaba" nos recuerda el comienzo de la novela de Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften. También allí, tras una descripción (pseudo) científica de un "hermoso día", en que se destaca la acción de los isóteros y de los isotermos, y se describe la influencia de las altitudes y de las latitudes, se designa ese mismo día en términos del lenguaje cotidiano, precisándose además que se trata de "un hermoso día de agosto de 1913". Quedan así frente a frente dos discursos sobre el mismo objeto. Entre ambos discursos, enunciados en la novela de Musil por el mismo sujeto-narrador, intercala éste un juicio de valor sobre los mismos, al introducir el

segundo mediante la frase:

Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist

[En una palabra, que designa bien lo que digo, aunque haya quedado algo demodada] [428].

Este juicio de valor, que aparentemente afecta sólo al segundo de los discursos empleados, enfrenta en realidad a los dos en contraste grotesco. Y es este trabajo sobre los discursos de una sociedad (capaz de ironizarlos, de contrastarlos, de parodiarlos e incluso de subvertirlos) la operación más importante que realiza la literatura desde muy antiguo y bajo muy diversas formas sobre los usos (socialmente) regulados del lenguaje: rompe las fronteras de las formaciones discursivas pertenecientes a los diferentes campos del saber, como también de las relativas a los campos de la creencia, de la ficción y de las más diversas prácticas sociales (política, jurídica, económica, administrativa); la literatura somete a examen, sopesa y contrasta sus discursos, ofreciendo así una imagen plural y contradictoria de la sociedad que los genera y soporta. Dentro de la literatura, parece ser la novela el lugar privilegiado para someter a prueba los componentes más diversos del sistema social discursivo. Pero la novela no es el único lugar de experimentación interdiscursiva: esta se realiza igualmente en el texto dramático, e incluso en el texto lírico.

Es quizás Bajtín quien mejor ha formulado esta dimensión de la literatura, si bien limitándola a la novela. Kristeva la designa por ello, inspirándose de Bajtín, con el sugestivo nombre de “espacio dialógico”, según vimos. Años antes de estas formulaciones, Musil teoriza y experimenta en su novela, testimoniando una crisis en la que él mismo participa. Cervantes, sin teorizar, despliega tres siglos antes (como poco después Velázquez en el medio de la representación pictórica y, en el de la teatral, Lope, Tirso o Calderón) toda una serie de procedimientos de experimentación interdiscursiva. Creo haberlo demostrado en estudios anteriores [429]. Lo que quisiera mostrar ahora aquí es que la literatura se articula, muy especialmente en los momentos de crisis, en un proceso de toma

de conciencia que le permite una postura crítica frente a lo literario, lo mismo que frente a lo no literario, por cuanto ambos forman parte del sistema de prácticas discursivas de la sociedad en cuestión. El Quijote es, visto así, como una especie de probeta de ensayos en que se sopesan todos los generous literarios de su tiempo: romance, epopeya, epopeya popular, novela cortesana, novela de caballerías, égloga y novela pastoril, novela morisca, novela bizantina, novela picaresca, comedia. Y, con ellos, todas las formaciones discursivas vigentes en su entorno: discursos crítico literario, psicológico, médico, económico, teológico, etc. Se nos ofrece así en la novela cervantina la imagen compleja y contradictoria de una época en crisis (de ruptura epistemológica), a través del diálogo que se establece entre los elementos dispares y conflictivos que integra la sociedad en que surge, como también quizás las muy diferentes sociedades en que, a través de los tiempos, se lee –se recibe– el Quijote.

De nuevo, un ejemplo. Tras haber sido "armado caballero" de la "graciosa manera" que relata el capítulo tercero, Don Quijote tiene (en el capitulo cuarto) dos encuentros en que actúa según ordenan los usos de la andante caballería que pretende encarnar: uno, con el rico Labrador que azotaba a su criado Andrés; otro, con un grupo de mercaderes toledanos que "iban a comprar seda a Murcia". En ambos encuentros, al igual que en otros muchos que tienen lugar a través de ambas partes del Quijote, asistimos a diálogos de sordos que ponen de manifiesto el conflicto entre lenguajes pertenecientes a dos visiones de mundo: el característico de la (entonces ya decadente) sociedad feudal y el propio de la (entonces aún naciente) burguesía. El primero de estos lenguajes encuentra su expresión en don Quijote, quien hace justicia mediante desafíos y sobre la base del respeto a quienes la encarnan, y del valor de las promesas y juramentos del interpelado (en el caso de Juan Haldudo), o exige un acto de fe (ciega) en Dulcinea, precisamente de los mercaderes. El lenguaje propio de la mentalidad burguesa encuentra su expresión en los cálculos económicos de Juan Haldudo, como también en la insistencia de los mercaderes en la necesidad del conocimiento experimental frente a lo que el narrador llama "aquella confesión que se les pedía":

No conocemos quién sea esa buena señora que decís; mostrádnosla (I, 59).

Es precisamente en réplica a este último ruego –tan lógico desde su lógica– de los mercaderes, como don Quijote proclama su (opuesta) axiología –lógica consecuencia igualmente de la concepción que él representa acerca de la fe y de la virtud en general–:

La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia (ibid.).

El desenlace de ambas aventuras quijotescas es bien conocido: los mercaderes se abren camino derribando de su caballo a don Quijote, a quien abandonan apaleado y maltrecho para continuar su ruta; Juan Haldudo consigue que don Quijote lo deje "ir libre" mediante promesas acompañadas de juramentos. Del incumplimiento de tales promesas y juramentos será advertido más tarde don Quijote (terrible desengaño) por el propio Andrés, a quien encuentra de nuevo en el capitulo 31 de esta misma primera parte. El lector, por el contrario, es informado de inmediato gracias al diálogo entre amo y criado que sigue a la (eufórica) partida de don Quijote. Este diálogo desmiente la ilusión, declarada "a media voz" por don Quijote:

—Bien te puedes llamar dichosa sobre cuantas hoy viven en la tierra, ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso!, pues te cupo en suerte tener sujeto y rendido a toda tu voluntad e talante a un tan valiente y tan nombrado caballero como lo es y será don Quijote de la Mancha, el cual, como todo el mundo sabe, ayer rescibió la orden de caballería, y hoy ha desfecho el mayor entuerto y agravio que formó la sinrazón y cometió la crueldad: hoy quitó el látigo de la mano a aquel despiadado enemigo que tan sin ocasión vapuleaba a aquel delicado infante (I, 58).

Al mismo tiempo, permite también al lector detectar sin lugar a ambigüedades la terrible ironía del comentario del narrador (en estilo indirecto libre) que precede a la euforia quijotesca:

Y de esta manera deshizo el agravio el valeroso Don Quijote (ibid.).

El mejor comentario que podemos hacer a estos enfrentamientos entre prácticas discursivas pertenecientes a los grupos sociales antagónicos que conviven en la España de Cervantes (y aún hoy, de modo quizás mitigado, en no pocas áreas culturales) quizás sea la descripción que Marx y Engels hacen, en el Manifiesto del partido comunista, del papel histórico (revolucionario) que cupo jugar a la burguesía en su lucha contra el orden feudal:

La burguesía ha desempeñado en el transcurso de la historia, un papel verdaderamente revolucionario. Dondequiera que se instauró echó por tierra todas las instituciones feudales, patriarcales e idílicas. Desgarró implacablemente los abigarrados lazos feudales que unían al hombre con sus superiores naturales y no dejó en pie más vínculo que el del interés escueto, el del dinero contante y sonante, que no tiene entrañas. Echó por encima del santo temor de Dios, de la devoción mística y piadosa, del ardor caballeresco y la tímida melancolía del buen burgués, el jarro de agua helada de sus cálculos egoístas. Enterró la dignidad personal bajo el dinero y redujo todas aquellas innúmeras libertades escrituradas y bien adquiridas a una única libertad: la libertad ilimitada de comerciar. Sustituyó, para decirlo de una vez, un régimen de explotación, velado por los cendales de las ilusiones políticas y religiosas, por un régimen franco, descarado, directo, escueto de explotación.

La burguesía despojó de su halo de santidad a todo lo que antes se tenía por venerable y digno de piadoso acatamiento [430].

Lo que Marx y Engels describen aquí, como resultado de un largo proceso histórico y con la perspectiva de varios siglos, es puesto en escena por Cervantes mediante una ficción narrativa que evoca actores sociales vivos en la mente de sus lectores potenciales; no sólo de los lectores del momento mismo, que comparten con él esa sociedad de ideales conflictivos y de valores contradictorios (los aún no del todo obsoletos y los ya en vigor) que caracterizan

los momento de ruptura, sino de muy diferentes épocas y latitudes. Tan largo ha sido –sigue siendo– ese proceso histórico, que en realidad no ha sido consumado totalmente aún por mucho que el Manifiesto narre en pretérito indefinido, pues aún hoy siguen en vigor en nuestras sociedades no pocos elementos residuales del orden feudal, entremezclados de modo indiscriminable con los propios de la mentalidad burguesa, limando quizás sus aristas y, en todo caso, contaminando sus discursos. Puede que esté precisamente aquí la explicación de la actualidad de que goza el Quijote aún en nuestro tiempo.

Ahora bien, en el Quijote no sólo encontramos (en cuadro contradictorio) discursos pertenecientes a los dos sistemas sociales conflictivos que conviven en la sociedad; por muy poco pacífica que sea tal convivencia, encontramos igualmente constantes contaminaciones interdiscursivas. Don Quijote pasa, por ejemplo, del desafío al labrador (a quien llama "descortés caballero" e invita a tomar la lanza), tras toda una serie de amenazas caballerescas, a unas razones (ajuste de cuentas) de índole económica. Bien es verdad que, al multiplicar los nueve meses de trabajo de Andrés por los siete reales que cada mes le correspondían en pago de sus servicios, don Quijote se equivoca[431]. Pero, por muy lejanas que queden de su mentalidad tales preocupaciones, no cabe duda que acepta la discusión en términos económicos antes de adoptar el tono de juez que dicta sentencia. En sentido inverso, uno de los mercaderes toledanos, imitando burlescamente el lenguaje de su interpelador, suelta (precisamente en defensa del conocimiento empírico) todo un parlamento de tono caballeresco:

—Señor caballero —replicó el mercader—, suplico a vuestra merced, en nombre de todos estos príncipes que aquí estamos, que, porque no encarguemos nuestras conciencias confesando una cosa por nosotros jamás vista ni oída, y más siendo tan en perjuicio de las emperatrices y reinas del Alcarria y Extremadura, que vuestra merced sea servido de mostrarnos algún retrato de esa señora, aunque sea tamaño como un grano de trigo; que por el hilo se sacará el ovillo, y quedaremos con esto satisfechos y seguros, y vuestra merced quedará contento y pagado (I, 60).

Juan Haldudo se burla igualmente del tono caballeresco (con su lenguaje arcaizante) al imitarlo en el momento de tomar venganza sobre el propio Andrés

de la humillación a que lo sometiera momentos antes don Quijote. En cuanto don Quijote, confiando en los juramentos del labrador los deja solos frente a frente, Juan Haldudo ata de nuevo Andrés a la encina para azotarlo mientras exclama:

Llamad, señor Andrés, ahora —decía el labrador— al desfacedor de agravios; veréis cómo no desface aqueste (I, 57).

Las contaminaciones interdiscursivas, que muestran que un sociolecto no puede ser estudiado independientemente del complejo universo discursivo en que funciona, no constituyen una propiedad del llamado “artificio literario” en su especificidad característica. Las podemos detectar igualmente en la conversación cotidiana –que Jürgen Link prefiere llamar por ello “elementare Literatur”– [432], como también en las prácticas discursivas propias de los campos del saber más especializados. Tales contaminaciones constituyen así un auténtico desafío para quien intente estudiar el intrincado tejido de las prácticas discursivas de una sociedad dada, muy especialmente cuando se trata de una sociedad en crisis histórica, en períodos de ruptura epistemológica. En este caso, un estudio tal constituye el mejor medio para detectar la crisis, y también para diagnosticar sobre la misma. De ahí la importancia del análisis de todas estas contaminaciones, lo mismo de las inconscientes (en momentos de lapsus del sujeto que se expresa mediante la palabra o la pluma) que de las muy conscientes usurpaciones discursivas. Es este último tipo el que define los ejemplos aducidos de Juan Haldudo y del mercader, y también –como vamos a ver ahora– las promesas y los juramentos de que usa Don Juan para seducir y burlar a sus víctimas.

Decía Kierkegaard que Don Juan, al igual que Fausto, es un producto medieval. Pues sólo en el marco de la sacralización de un orden social es posible la “profanación demoníaca” de ese orden. La base estética de la rebeldía que caracteriza a ambos personajes trágicos, y del efecto catártico de sus castigos ejemplares, radica –creo– precisamente en este tipo de profanación de un orden establecido y considerado indiscutiblemente como sacro. En el caso concreto de Don Juan, sabemos que su origen medieval está bien documentado y que Tirso de Molina –o quien compusiera El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra– unió en una sola pieza dramática dos leyendas medievales. Ya el doble titulo de

la pieza revela ese doble origen: El Burlador, la leyenda del disoluto castigado; el Convidado, la del convite de la calavera. Pero la elaboración dramática de la pieza va mucho más allá de la mera yuxtaposición de dos leyendas medievales. Se ha construido un todo orgánico, en cuyo interior el paso de la primera a la segunda leyenda marca, en la escalada vertiginosa de las burlas donjuanescas, el paso del orden terrestre (la sociedad visible) al orden sobrenatural (el reino de ultratumba) y, con él, el paso consecuente del plano temporal al eterno.

Centrando mi estudio en los problemas de comunicación en la pieza dramática de Tirso, me limitaré al análisis del funcionamiento en la misma de dos sintagmas repetitivos: el performativo "prometo" (subrayado a veces por "juro cumplir mi promesa, mi palabra)" con que Don Juan verbaliza sus burlas; y el "muy largo me lo fiáis" que (con variantes poco significativas) se repite siete veces a lo largo de la pieza como respuesta de Don Juan a las amonestaciones que recibe de Catilinón, su criado, y más tarde también de sus víctimas y de la estatua del Comendador. "Muy largo me lo fiáis" pasa incluso a título en algunas ediciones del texto del Burlador, y tiene un correlato innegable, tanto en el título como en la problemática, en La fianza satisfecha de Lope de Vega, aunque las soluciones teológicas que proponen ambas obras sean opuestas: Leónido se salva en el drama lopesco, a pesar de su vida poco ejemplar, gracias a su fe y confianza en la satisfacción redentora de Cristo; el castigo de Don Juan muestra, por el contrario, la negación de la salvación a quien confía con excesiva presunción en la gracia final, como el castigo de El condenado por desconfiado (en mi opinión, también de Tirso de Molina) muestra la misma negación para quien obstinadamente desconfía de tal gracia. El castigo de Don Juan muestra además la negación del presuntuoso señorío sobre el tiempo que connota el citado sintagma. Pues cuando Don Juan (viendo cercana su muerte) pide un confesor, la estatua del Comendador responde: "No hay lugar; ya acuerdas tarde", sentencia que unos versos antes anunciara el coro con la advertencia general:

No hay plazo que no llegue,

ni deuda que no se pague [433].

Las promesas y juramentos de Don Juan a sus víctimas tienen un elemento en común con las promesas y juramentos que el labrador Juan Haldudo hace a su criado Andrés en presencia de don Quijote: la falta de esa comunidad ideológica, de convicciones, que –juntamente con la aceptación del procedimiento y la intención de participar en la acción lingüística– se requiere, según Austin[434], como condición necesaria para que los actos performativos del lenguaje realicen lo que enuncian. Es precisamente esa falta de comunidad ideológica o, como los sociólogos la llaman, de "reciprocidad de perspectivas" lo que permite sus burlas tanto a Juan Haldudo como a Don Juan. Los dos textos ponen así de manifiesto, a través del lenguaje mismo, la crisis en que se encuentra la sociedad marco de tales burlas: la lucha entre los dos sistemas diametralmente opuestos de interpretación del mundo que conviven en la España barroca. Conviven allí, en efecto, elementos pertenecientes a un pasado no muy remoto (pero sentidos ya como anacrónicos) con otros que apuntan a un futuro no excesivamente lejano (pero aún en vía de integración en el sistema discursivo hegemónico). No se trata sólo de las armas, de la indumentaria y del lenguaje arcaizante del hidalgo manchego, que evidentemente contrastan en el texto con las expectativas que en su extrañeza muestran mozas, ventero y arrieros con quienes topa y conversa Don Quijote desde sus primeras andanzas por los Campos de Montiel. Se trata de concepciones del mundo y de lógicas totalmente irreconciliables, enfrentadas hasta el punto de imposibilitar toda comunicación auténtica entre sus protagonistas. Lo cual no significa que no sea eficaz la palabra, tanto en Don Juan como en Juan Haldudo. Es precisamente esta eficacia de la seducción por la palabra lo que pone de manifiesto (en cuanto resultado síntoma) la profundidad de la crisis, de la ruptura epistemológica que se está operando. Con o sin "restricción mental" –controversia que ya dejó bien zanjada Casalduero–[435], considero el problema de la eficacia de las promesas y juramentos de Don Juan (y también de Juan Haldudo) como el máximo exponente de la dualidad social/discursiva destacada más arriba. Y es en esa dualidad social/discursiva donde creo que hay que situar (y que explicar) el origen del continuo quid pro quo que caracteriza los diálogos conflictivos por disglosia, lo mismo en el Quijote que en El Burlador de Sevilla los interlocutores no comparten el mismo horizonte epistemológico y axiológico; no hay convención. De aquí que los signos funcionen en doble código en el "pequeño diálogo" de ambos textos. Sólo el lector o el espectador resuelven, en cuanto vector situado en el vértice de ambos códigos, la homonimia que da lugar al equívoco en el "gran diálogo" de la lectura o del espectáculo representado. Lo que posibilita este "gran diálogo" es precisamente la competencia comunicativa que falta en la mayoría de los personajes puestos en acción, pero que se presupone en el público o lector como

condición necesaria para el reconocimiento progresivo (anagnórisis) de la dualidad social-discursiva sobre la que trabajan ambos textos. Es aquí donde radica su efecto estético. Evidentemente, lo mismo Juan Haldudo que Don Juan conocen la duplicidad de significados y la eficacia de los significantes utilizados en sus juramentos y promesas. Y es este saber lo que les confiere un poder casi demoniaco: el poder-hacer-creer en la palabra, poder retórico que los convierte en hombres modernos. Por el contrario, las victimas de las burlas de Don Juan, lo mismo nobles que villanos, así como el propio don Quijote frente a Juan Haldudo, muestran que viven aún en la etapa ideológica anterior, todavía hoy no completamente superada: la de la "buena fe". Es precisamente esta "buena fe" la que aún hoy explotan en su retórica persuasiva tanto políticos como agencias publicitarias y corporaciones institucionales. De aquí la actualidad de esa seducción por la palabra que destaco en el Quijote y en el Burlador, y que explico en su arqueología como condicionada por una coyuntura socialhistórica que en muchos aspectos es aún la nuestra.

En un interesante estudio sobre el Don Juan de Molière, ha aproximado Shoshana Felman la "seducción teórica" de Austin a la "seducción retórica" de Don Juan [436]. Acercando así mito y teoría logra esclarecer el mito donjuanesco a partir de la controversia Austin/Benveniste y la polémica teórica misma a partir del mito. Por otra parte, al situar su punto de mira en el ángulo de confluencia de tres disciplinas, logra establecer la interdependencia de una triple lectura: de un texto literario, de un texto lingüístico y de un texto filosófico. Ello debería permitirle, según sus propias palabras, "articuler non pas tant ce qui 'se dit' ou pourrait se dire, mais ce qui se passe, fait effet et fait acte, ce qui 'se fait' ou pourrait se faire, entre corps parlants, entre langues, entre connaissance et jouissance"[437]. Se trata, pues, de todo un programa. La realización del mismo se reduce empero a una propuesta de recuperación de la distinción originaria de Austin (pero abandonada más tarde por el propio Austin) entre lenguaje "constativo" y lenguaje "performativo". Esta misma recuperación había sido precisamente la controvertida propuesta de Benveniste. Lo peculiar de la propuesta de Shoshana Felman es que la hace desde un desconstruccionismo un tanto iconoclasta, que hace tabula rasa de Austin y de Benveniste, de Freud y de Lacan, de Marx y de Nietzsche. Es interesante constatar que Shoshana Felman cae en la misma trampa que se propone descubrir en Don Juan: define, por un lado, la "seducción retórica" por el uso del performativo, lo que implica –dice– que el seductor se mantiene en el orden del acto y en el registro del goce del lenguaje (autoreferencial para Shoshana Felman), mientras sus víctimas interpretan tal lenguaje como constativo, llevándolo con ello al orden del sentido

y al registro del conocimiento. “Le piege de la séduction” –concluye– “consiste, de la sorte, à produire une ‘illussion référentielle’ par un énoncé qui est par excellence-’sui référentielle’ ”. Pero se interroga, por otro lado, sobre la verdad o falsedad de las palabras del seductor (llevándolas –también ella– al “orden del sentido” y al “registro del conocimiento”) para dejar fuera de toda duda (¿quizás seducida por la figura de Don Juan?) que “le séducteur, strictement, ne ment pas” [438], Lo que me parece más grave en el acercamiento de Shoshana Felman es sin embargo que, al considerar el lenguaje performativo como auto-referencial, ignora la dimensión diacrónica, el momento socio-histórico, elemento decisivo en esa tenue frontera que separa el rito del juego, de la burla. Y es precisamente aquí donde encuentro que radica la ruptura a que asistimos en estos diálogos de sordos por falta de reciprocidad de perspectivas, condición indispensable según vimos para la constitución de esa comunidad ideológica que Austin postulara para el funcionamiento de los performativos. Retengamos de este trabajo (no obstante las objeciones señaladas y la diferencia de textos de base) el concepto de “lenguaje acción” y la explicación de la seducción en Don Juan como “seducción retórica”. Pero intentando –claro está– aplicar ambas dimensiones al drama de Tirso en su momento histórico. Pues, siguiendo a Harald Weinrich en lo que él llama "lenguaje imputativo", tendremos que insistir en el carácter convencional y temporal de los códigos y subcódigos del “lenguaje acción”.

También Harald Weinrich ha intentado recuperar los performativos de Austin, pero integrándolos en un paradigma que engloba asimismo otras formas de interacción social por comunicación verbal: el “lenguaje imputativo”. Weinrich toma este término del lenguaje jurídico, donde designa la responsabilidad que el uso asigna a determinados actos. Con él intenta establecer un paradigma completo que comprenda los defectivos del imperativo (carente de la primera persona del singular) y del performativo (que sólo funciona en la primera persona y en presente). En realidad incluye este paradigma integrado del imputativo todo código socialmente aceptado como capaz de hacer de la palabra una acción que compromete. Weinrich enumera en este sentido expresamente los códigos del honor, del derecho y de la política, juntamente con los de la ciencia, de la etiqueta y de la magia. El lenguaje imputativo cubre así, según Weinrich,

l'ensemble diachroniquement variable mais synchroniquement stable de toutes les actions verbales admises par le code de la langue ou par un de ces sous

codes, c’est à dire comportant toutes les expressions qui sont en même temps des actions et qui obligent la personne parlante au même titre que les actions qu’elle peut exécuter [439].

En cuanto convención (sincrónicamente estable pero diacrónicamente variable) el “lenguaje-acción” funciona sólo en el interior de los estrechos límites del ritual determinado por la comunidad social, y mientras tal comunidad asigne tal efecto a la realización del acto verbal en cuestión. Durante los períodos de transición y ruptura, tendré que añadir por mi parte, asistimos sin embargo al (ab)uso de un tal lenguaje por parte de quienes saben de su eficacia y se lo apropian como máscara discursiva. Es por tanto la convivencia de dos órdenes sociales e ideológicos en la sociedad en que actúan Juan Haldudo y Don Juan lo que permite –creo– las burlas en ambos y la seducción retórica en Don Juan.

Don Juan constituye el actor por excelencia. Los dramas que lo ponen en acción crean por ello, inevitablemente y en el interior mismo del espacio dramático, una teatralidad –si se me permite la expresión– de segundo grado. No se trata sólo de los cambios de personalidad que le permiten, enmascarado en capas ajenas, el engaño de “las que aguardan”. Se trata sobre todo de la usurpación de un lenguaje socialmente consagrado, todavía eficaz en su entorno social. Gracias a esa usurpación, Don Juan logra hablar a sus victimas en un lenguaje que es aún el de ellas, aunque no sea ya el suyo. Se trata por tanto de una máscara discursiva que permite a Don Juan, en sus promesas y juramentos, el disfraz de la palabra por la palabra misma. Es el “lenguaje acción” lo que se pone así en escena, lo mismo en El Burlador que en el Quijote [440]. Pero en El Burlador, al interior de otra escena: el espacio dramático en que actúan burlador y víctimas, de modo que se puede hablar de teatro en el teatro. El contrapunto de esa máscara y de esa teatralidad lo constituyen –como si se tratase de la realidad ante la que una y otra revelan su falsedad– las promesas en negativo, las amenazas pronunciadas por criado, víctimas, estatua y coro, en un vertiginoso crescendo que llevará a Don Juan a la muerte, al silencio.

Con la palabra, se da también en el Burlador toda una serie de gestos concomitantes igualmente codificados por un uso que les atribuía –y atribuye aún en ciertos casos– un valor simbólico: muy especialmente, el tender a otro la mano o tomar la suya. Es a través de este gesto, que repite Don Juan a través de las diferentes burlas, como la estatua del Comendador le inflige el castigo de

todas ellas en el desenlace del drama. Müller Bochat ve aquí “la unidad –o mejor dicho: la consecuente composición– de El Burlador de Sevilla”[441]. Fundamenta su afirmación en los estudios, ya clásicos, de Aubrun y Casalduero[442] sobre la estructuración del drama. Arquimede Marni ha interpretado esa correspondencia entre el final de la pieza y la repetición a través de la misma de los motivos que componen ese final, como uso por parte de Tirso del principio dantesco del contrapasso en la configuración del castigo de Don Juan. Resuelve así dos problemas que, según Marni, plantea la actitud de la estatua: el (falso) “no temas” que don Gonzalo de Ulloa pronuncia al pedirle la mano a Don Juan, por un lado; por otro, el “No hay lugar; ya acudes tarde” con que responde al ruego de Don Juan de que le permita tener un confesor antes de morir [443]. Parece no notar Marni (que destaca en su estudio tantos paralelismos entre las burlas de Don Juan y el castigo final: mano, simbolismo del fuego, etc.) que Don Juan es burlado por medio precisamente del instrumento utilizado en sus burlas: la seducción por la palabra (desafiante) de don Gonzalo de Ulloa. Y que de haber en El Burlador castigo por contrapasso (y me parece fuera de toda duda que lo hay) será sobre todo en el “tiempo de prueba” –del que Don Juan abusa, proclamando presuntuosamente, además, que el plazo es “largo”. Su riguroso castigo consiste en la inesperada confrontación con la muerte, fin del tiempo de prueba y comienzo de una eternidad dichosa o desdichada en la concepción de la existencia humana que subyace en El Burlador, como también en El condenado por desconfiado y en La fianza satisfecha, que ya mencioné, y en tantas otras piezas dramáticas del barroco hispánico. Entramos así en el segundo elemento verbal que me proponía analizar: el “Muy largo me lo fiáis” con que Don Juan responde a cuantas advertencias recibe a través del drama como otras tantas invitaciones a un cambio de vida, a la conversión.

El tiempo constituye el eje conceptual de la obra de Tirso en un doble sentido: al invadir su lenguaje, marcándolo por un discurso económico (burgués), y al encuadrar ese lenguaje acción, que aparece así como un uso (gasto) continuo e inevitable. El componente verbal del sintagma que pasamos ahora a analizar –fiar– encierra un doble significado: “entrega de algo en fiducia”, y “confianza personal depositada en otro”; unido a lexías de duración (“muy largo”, “tan largo”, “qué largo”, “si tan largo me lo fiáis”, con sus contrarios: “breve te ha de parecer”, “siendo tan breve el cobrarse”) entraña la idea de plazo en su sentido etimológico de placitum (“tiempo acordado a alguien, limitado por un vencimiento”). Todos estos elementos de un discurso económico que contagia el discurso teológico de la época (de modo inconsciente), no son exclusivos de El

Burlador. Los encontramos igualmente en los cánones del Concilio de Trento en que se define la teología de la salvación del hombre y –antes ya– los encontramos asimismo en el Libro de los exercicios de Ignacio de Loyola, como también en sus cartas. Ni siquiera el propio don Quijote logra, en su idealismo a toda prueba, sustraerse por completo al avance arrollador de la mentalidad económica (burguesa), como tampoco lo logran los cronistas del descubrimiento y conquista de América por mucho que quieran insistir en el carácter evangelizador (puramente religioso, por tanto) de la empresa [444]. El lenguaje delata aquí un inconsciente colectivo que, por medio de la palabra, deja su huella indeleble en el texto. La idea de tiempo recobra así un sentido económico y, con ella, la acción y el lenguaje en el drama de Tirso.

La Antigüedad griega emplea, además de Oikonomia, sobre todo dos palabras para designar al "tiempo": Xrónos (tiempo que fluye matemáticamente como una fuerza ciega) y Kairós (un lapso de tiempo especialmente apropiado para algo, posible durante ese periodo, no antes o después del mismo). El kairós se marcaba en los calendarios, lo mismo que se hace hoy con el comienzo y con el fin de importantes plazos en la vida pública, en las finanzas, etc. Este concepto de tiempo-apto-para-algo aparece igualmente en la Biblia. Aquí, con el significado de tiempo de salud: según una vieja alegoría, de la que se hacen eco los libros proféticos, Dios "recorta" en determinados momentos de la Historia de la salud, "períodos limitados de tiempo" que se distinguen del curso normal del tiempo por tratarse de un "tiempo de salud". La traducción griega de los LXX emplea aquí la palabra kairós. Un ejemplo especialmente conocido es el anuncio de "setenta semanas de salud" en Daniel 9, 24:

Setenta semanas están prefijadas sobre tu pueblo y tu ciudad santa, para acabar las transgresiones y dar fin al pecado, para expiar la iniquidad y traer la justicia eterna, para sellar la visión y la profecía y ungir una santidad santísima

También en los Evangelios se habla de una piscina a la que, "en determinados momentos", descendía un ángel y ponía en movimiento sus aguas. "Quien en ese momento entraba en la piscina, se curaba de cualquier enfermedad que tuviese" (Juan, 5, 4). Y San Pablo llama a Jesús "kairós recortado", haciendo al mismo tiempo una llamada a que se considere la brevedad del "tiempo de salud". En

ella basa su recomendación del celibato para los apóstoles (Corintios, 7, 29 35). En la parábola de los talentos se reduce asimismo el “tiempo de negociación” concedido, al término del cual debe rendir cuentas quien recibió sólo uno como quien recibió dos o cinco. El “tiempo de salud” exige siempre una respuesta del hombre y no pocas veces pone a prueba su confianza o su fe. Es el caso, p.e., del “sacrificio de Abraham”. Si no se le exigiese tal respuesta, la justificación del hombre sería efecto automático de determinadas ceremonias legales. Es este legalismo, que caracteriza la doctrina farisea, lo que Jesús parece que intenta reformar. Pero el cristianismo se hace muy pronto romano y, con ello, reaparece el carácter legal de la relación hombreDios. Es la consecuencia de la concepción romana de la religión que Cicerón define como iustitia apud deos. Aparece así una síntesis muy temprana ya entre estoicismo y cristianismo. Con ello se convierte el “tiempo de salud” en “tiempo de prueba”, y la religión del don gratuito de Dios en religión del rendimiento del hombre. La patrística y los sínodos oscilarán a partir de aquí entre el énfasis en la justicia divina y el énfasis en su misericordia y gracia, a la hora de establecer el modo cómo se justifica el hombre. San Agustín se sitúa entre ambas tendencias y lucha lo mismo contra maniqueos que contra pelagianos, desarrollando en su refutación de ambos frentes opuestos su doctrina de la gracia. Es así como surge la teología soteriológica medieval: la salvación del hombre es efecto de la gracia sobrenatural pero, al mismo tiempo, se requiere también la correspondencia del hombre a la misma. Esta correspondencia del hombre es libre. Sobre esta base se elaborará después la síntesis escolástica. Tomás de Aquino y el tomismo posterior, sobre todo, fundamentan aquí su teoría de la verdad única. Se acerca así de nuevo el conocimiento natural, racional, al sobrenatural, revelado, y –consecuentemente– la ética natural (aristotélica) a los actos meritorios realizados bajo la acción de la gracia sobrenatural, estableciéndose las bases doctrinales y morales aún vigentes en la Iglesia católica. Contra ellas –desde diferentes puntos de vista– surgen Maquiavelo y Lutero. Ambos hunden sus raíces en el Nominalismo francés, el intento medieval más logrado de una separación de competencias (la humana y la divina) y, con ellas, de dos verdades: la adquirida por la luz de la razón humana, y la revelada por Dios. Si en Maquiavelo se trata de liberar la acción humana en el campo de la política de los dictámenes de la religión y de la moral, para convertirla en una auténtica técnica, en Lutero es el divorcio entre fe y razón lo que priva: la salvación es obra de la gracia divina; al hombre sólo le corresponde aceptarla mediante la fe esperanza en ella. Lo que Lutero postulaba era una vuelta a la vieja concepción bíblica de una religión del don, de la gratuidad, que hiciese de nuevo del tiempo de la existencia terrenal del hombre “tiempo de gracia y de salud”, en lugar de “tiempo de prueba”. La

contrarreforma tridentina, animada en gran medida por la (neo)escolástica española en su lucha contra las doctrinas de Lutero y su apuesta por una vuelta a la síntesis medieval, lleva a una revitalización de la religión del rendimiento, del crecimiento y de la acumulación de méritos (de riquezas).

Estamos precisamente en los momentos en que surge un capitalismo que reemplaza la micro-economía de la pequeña inversión por la macro economía de la inversión total, y, en otro orden de cosas, la aventura caballeresca por la aventura financiera [445]. No es pues de extrañar que, en tal coyuntura, asistamos a la formación de una ideología que, insistiendo en la brevedad de la vida, lo mismo incita al goce del instante –de ahí la floración del soneto de tema carpe diem [446]y el hedonismo epicúreo que caracteriza tanto a Don Juan como a sus víctimas–[447], que a una capitalización del mismo dirigida a la acumulación de méritos para el goce mayor posible de la vida eterna. Es esta ideología a doble cara la que contagia el lenguaje y el pensamiento teológico en el momento mismo en que se intenta una vuelta al espíritu de la religiosidad medieval. De ella, participando en todas sus contradicciones y tensiones, surge ese drama de Tirso de Molina El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra, en que cristaliza con fuerza trágica el mito de Don Juan.

Si en la práctica de los Ejercicios proponía Ignacio de Loyola, antes ya de Trento, un programa de salvación y acumulación de méritos para el Todo de la eternidad, a partir de una anticipación imaginaria de la muerte que debía invertir en ese Todo cada minuto de la vida terrena, Don Juan, por el contrario, pone en escena la actitud opuesta, el negativo del programa ignaciano para la “historia de un alma”, que ya entretanto ha sido sancionado por los cánones de Trento[448]. Por eso Don Juan, como afirmara Kierkegaard, es un hombre “sin historia”. Ignacio de Loyola y Don Juan participan, sin embargo, de un mismo pathos. Y participan también de esa contradicción que Marx destacara en la economía capitalista: para ganar hay que gastar. Es a seguir el desgaste, minuto a minuto, a través de la palabra acción de Don Juan, a lo que queda convidado el público de El Burlador.

Volvamos al papel de la literatura en ese amplio cuadro plural y conflictivo que es el sistema discursivo de toda sociedad. Intentemos comprender dentro del mismo, en esa coyuntura social y discursiva concreta que es la España barroca, lo que el Quijote y El Burlador representan en cuanto espacios dialógicos, pero ahora en ese “gran diálogo” que he destacado antes siguiendo a Ducrot. Mientras Tirso parece no hacer otra cosa que reproducir, en una especie de eco, las

contradicciones objetivas que el crítico descubre en los usos verbales de su tiempo, Cervantes parece participar en un proceso de toma de conciencia de tales contradicciones, y contribuir con su obra a dicho proceso. Pues el modo de representar los discursos de su tiempo por parte de Cervantes está marcado por una distancia irónica, si es que no lo está por una distancia crítica. La distanciación, en todo caso, coloca a emisor y receptor fuera del espacio de realización ideológica de los discursos representados. En Tirso, por el contrario, la representación de ese mundo conflictivo va acompañada de una solución monológica: el castigo ejemplar de Don Juan de acuerdo con la teología de la Contrarreforma y elaborado dramáticamente, además, según el (medieval) principio dantesco del contrapasso.

El castigo ejemplar del Burlador delata, por tanto, una implicación de su autor en la solución teológica, monológica, del problema propuesto. A pesar de ciertas alusiones del propio Don Juan al fracaso de la justicia terrena (que es su propio padre), alusiones tantas veces interpretadas por los estudiosos como “crítica social”, al igual que la “moralidad” que ponen de manifiesto sus propias víctimas, en El Burlador no parece plantearse un cambio de perspectiva. Por mucho que este castigo divino ponga de manifiesto la incapacidad de la justicia humana para resolver esa magna quaestio que es ya para San Agustín el abuso del lenguaje en la mentira, en la falsa promesa[449], la solución del drama responde claramente a un estereotipo. La intervención sobrenatural, al mismo tiempo que restablece el orden social roto por los abusos de Don Juan, realiza cara al público la consolidación teológica (ideológica) de ese mismo orden. El cambio de mentalidades que se está operando, y que percibimos a través de las múltiples contaminaciones que sufre el lenguaje teológico en la obra, no parece pues tocar el plano intencional del texto. El trágico final de Don Juan muestra, por el contrario, que se desenvuelve aún en la etapa ideológica anterior, más que apuntar a la que comienza a abrirse paso. Aunque, al interior de la discusión teológica de su tiempo, Lope va mucho más lejos en La fianza satisfecha (cuya tesis está muy cerca de la fe esperanza luterana) que Tirso en El Burlador, ninguno de ellos realiza un cambio epistemológico. Se trata más bien en todos estos textos de variaciones en torno al mismo tema: la teología soteriológica medieval. Tendrá que ser Molière quien, por medio de la ironización del castigo final de Don Juan, haga de la tragedia (sobrenatural) de Tirso de Molina una comedia (humana), testimoniando con ello esa progresiva toma de conciencia social-discursiva en que parece participar, en su papel histórico, la literatura. En este sentido coincide Cervantes con Molière. Pues, usando la ironía como Molière, Cervantes logra convertir el epos caballeresco en novela, reduciendo a

lo grotesco los más altos valores proclamados por la mentalidad feudal. Por otra parte, dado que en el Quijote lo que se construye es una serie de enfrentamientos interdiscursivos en que la distanciación opera sobre ambos mundos enfrentados, y no sólo sobre el feudal, parece que se trata de una distancia crítica ironizadora de las dos mentalidades. No se toma posición en favor de ninguna de ellas: si la actitud de don Quijote resulta grotesca, la de sus oponentes resulta cruel y descarnada. No se da pues una solución monológica. Parece quedar así superada en el Quijote, a través del dialogismo, una y otra mentalidad, la burguesa y la feudal.

La tragedia cotidiana:

Yonquis y yanquis

de José Luis Alonso de Santos

Miguel Nieto Nuño

Universidad de Sevilla

En Yonquis y yanquis la muerte da dos pasos para presentarse en el último momento sobre el escenario. Trampa para pájaros, título que relaciona César Oliva como su inmediato precedente trágico [450], la había dejado entre bambalinas. Otro tanto había sucedido en La estanquera de Vallecas, donde su presencia se detenía al rozar el foso de la representación. En estos títulos predecesores la muerte se sugería como un presentimiento, pero a la vez como un desenlace innecesario para la solución del conflicto, aunque sí consecuente. Podía ser obviada, pues ni siquiera su rasgo esencial, la certeza, se daba por seguro. Quedaba despojada así de todo carácter dramático y de su influjo para definir la naturaleza de la representación. Pero en Yonquis y yanquis salta a escena, por primera vez en el teatro de José Luis Alonso de Santos, y se torna brusca protagonista al precipitar el desenlace. La obra que le sigue, Salvajes, reserva también un momento estelar para la aparición de la muerte. Ya no se contiene al borde del escenario, ni al final de la obra, sino que avanza un trecho más para penetrar en el suceso dramático. Pierde, a cambio, su categoría de colofón. En la edición que sigo nuestro autor presenta ambos títulos como dos tragedias cotidianas.

Que la muerte tiña de carácter trágico el suceso representado no ha de ser necesariamente así. Los asuntos, ya señalaba la poética antigua, no determinan los géneros. Comedia y tragedia pueden compartirlos [451]. Hemos de salvar, por tanto, el uso corriente del término para intentar comprender la naturaleza dramática de Yonquis y yanquis y de Salvajes, calificadas como trágicas por el

mismo autor [452]. No lo serán porque presenten hechos luctuosos, sino por la forma teatral bajo la que dichos hechos alcanzan su representación. En la acomodación de las ideas a las formas es donde cobran su naturaleza las obras teatrales. Yonquis y yanquis y Salvajes son, pues, las únicas obras que transgreden los contornos formales en los que habitualmente José Luis Alonso de Santos despliega sus habilidades dramáticas, y se adentran en el género de la tragedia [453]. Pero la tragedia quiere que su suceso sea único, pues en él se consuma el tiempo del héroe [454]. Por su relación con los mitos, la tragedia no se deja representar en los sucesos cotidianos. Se hallan éstos demasiado cercanos a la praxis del espectador, por lo que la distancia necesaria entre la suerte del héroe y la costumbre del público se desvanece. En lo cotidiano todo se reduce a medida humana, y se pierde la proporción que los modelos trágicos precisan para ser contemplados. Alonso de Santos nos enfrenta a una paradoja al calificar ambas obras de tragedias, aunque cotidianas [455]. A nosotros, lectores o espectadores, nos corresponde extraer razón de esta dificultad.

La tragedia, escribía Steiner, exige la intolerable carga de la presencia divina que se revela en la determinación ciega y ajena a la voluntad de los individuos. Cuando la idea de Dios se torna accesoria en los principios de la racionalidad moderna, el género trágico queda tocado de muerte y es sustituido, ya en el subjetivismo romántico, por el drama individual, que introduce el sentimiento cristiano del arrepentimiento, totalmente desconocido en el universo clásico [456]. El lenguaje dramático contemporáneo busca su asiento no ya en el diálogo proyectado hacia acontecimientos futuros, regidos por una fuerza sobrehumana, sino en la historia íntima, personal, que ha de ser desvelada sobre el escenario. En el mundo exterior la capacidad de actuación ha sido completamente eliminada. El héroe teatral de nuestro tiempo ya no se enfrenta a más antagonista que su propia conciencia [457]. El presente en el que se desenvuelve la conciencia reconstruye las contradicciones del pasado que atenazan la intimidad de los protagonistas. El concepto dramático de la contemporaneidad abandona así los modelos clásicos para adentrarse en la búsqueda de formas distintas, más o menos acusadas, de narratividad [458]. El drama sucede a la tragedia. En el intervalo que media entre los estudios de Steiner y Szondi, los últimos retazos del espíritu trágico, refugiados en los exámenes de conciencia o existenciales, se extinguen. En nuestro ámbito, la declividad del teatro de Buero Vallejo puede interpretarse a la luz de tales postulados. La situación social violentamente estancada en que se desenvolvió la vida de Buero prestaba origen y sentido a la tragedia con que intentó conmocionar la conciencia de sus coetáneos; pero superadas las circunstancias históricas, su voz no supo hallar el registro para

debatir con una sociedad enfrentada al dilema de elegir entre lo nuevo y lo viejo, la ambición y la felicidad.

A este dilema responde el teatro de José Luis Alonso de Santos en su evolución hacia la tragedia. De los inicios, en los que la suave comedia tradicional descubría el sabor amargo de la experiencia, los asuntos dramáticos se fueron ensombreciendo, para recluirse en espacios reductores de la presencia humana. Trampa para pájaros, La sombra del Tenorio, y Hora de visita pueden considerarse modelos exasperados de esa reclusión, en que el diálogo se confunde con la palabra interior y el antagonismo se asemeja a una sombra proyectada sobre la conciencia. Podríamos seguir así, de título en título, el argumento que Szondi entiende en la historia del teatro contemporáneo. Abandona éste en los albores de la sociedad moderna el sentimiento trágico, y tras explorar las distintas formas del drama burgués acaba recluido en la melancolía causada por el despego de la trascendencia como proyecto de la experiencia existencial [459]. El valor en que se soporta esta evolución radica en el principio de temporalidad, tan contemporáneo, que tinta de carácter épico al protagonista. El rendimiento que obtiene de estas obras el espectador es la estatura de un personaje que ha abierto las puertas de su conciencia. El espectador puede sumergirse en ella, camino de la suya propia, lo que le infunde la imagen de un modelo humano, heroico cuando menos por exponer públicamente sus pecados, debilidades y conflictos, pero proporcionado con sus dimensiones, semejante.

Yonquis y yanquis rescata sorprendentemente el teatro de José Luis Alonso de Santos de esta reclusión individualista. El espacio dramático se convierte en ágora, y se puebla de personajes. Simbólicamente, este espacio se denomina “Las Fronteras”. Desglosa el símbolo Medina Vicario para indicar que la destartalada plaza de suburbio en que se desarrolla el grueso de la acción dramática es frontera entre un mundo viejo, arrinconado, y un mundo nuevo, dominador, imperial. Frontera es, asimismo, entre la miseria humana y el progreso tecnológico [460]. Pero es frontera, sobre todo, entre los espacios cerrados, en los que se refugia una vida abyecta, y los abiertos, donde se habrán de dirimir los conflictos reservados por la fatalidad [461]. El espacio fronterizo entre lo doméstico y lo público es, precisamente, el que caracteriza a la tragedia clásica [462]. De este modo el mundo de la intimidad, que había dotado de asuntos al drama burgués, se proyecta, se dirime y se diluye, también, en la perspectiva pública que confiere al discurso trágico carácter político. Una plazuela en estado de abandono, limitada por un alto muro de ventanas que le

da espaldas, establece simbólicamente esta dialéctica. El espectador queda enfrentado a ella nada más instalarse en su butaca. La plazuela de Yonquis y yanquis, que otrora fue espacio de ilusiones infantiles y en el presente morada de existencias en huida –su mobiliario roto y viejo así lo significa–, se opone dramáticamente al pisito de comuna, al estanco de barrio, a la buhardilla o a la habitación hospitalaria de anteriores obras. Los escenarios de la comedia o el drama ceden al imperativo del espacio trágico. Es en él donde irremisiblemente el hombre se siente comprometido a jugarse su valor como pura exterioridad. Con la entronización de un espacio de frontera como escenario para la acción dramática, el teatro retorna a sus orígenes y recupera la misión que en la Antigüedad le fue asignada. El escenario se torna quintaesencia del mismo teatro donde se convocaba la ciudad para contemplar el reflejo de sus avatares. Así, esta plaza de Yonquis y yanquis limita en su embocadura escénica con la encrucijada donde se dirimen los encuentros, tanto en la ficción dramática como en el mundo real del espectador; y limita también, en el foro, con el muro tras el cual los individuos cuidan y disimulan sus carencias, sus miserias íntimas.

El espacio trágico se opone no sólo a los espacios de obras anteriores, sino a los restantes por los que se desliza la trama de Yonquis y yanquis. En el primer acto contrasta con el salón familiar, donde José Luis Alonso de Santos compone una magistral escena de comedia, salón que en la siguiente se torna ya, contaminado por los personajes que suben desde la plaza, un avispero de conflictos dramáticos. El escenario de la vieja plaza, donde finaliza este acto primero, no regresa hasta la escena última, cuando la muerte se presenta definidora del destino. Para recibir tan lúgubre visita se han prevenido cambios simbólicos. Los ecos de las vidas tras las ventanas abiertas en el muro han cesado. La luz, tan humilde como las viviendas, también ha dejado de derramarse sobre la plaza. El muro es una masa acerada de sombras, y el espacio abierto cobra un aspecto fantasmal. El cielo nocturno cierra en tormenta, a la que el sobrevuelo de las máquinas de guerra pone un infernal acento. Es la hora de la justicia. Sus actores van agotando el lenguaje. Todo está dicho, todo queda atrapado en ese momento: hasta la muerte, transformación simbólica del espacio. No hay salida. El cuadro humano recupera para la irónica inmortalidad trágica[463] el gesto con que cerró el acto primero, miradas tendidas hacia una altura habitada, no ya de seres descarnados, espirituales –como en las representaciones pictóricas clásicas–, sino por la presencia humana más amenazante, destructiva, limitadora. Si antes el gesto se producía en el espacio cerrado del drama, ahora despide la representación, antes de que sobrevenga la oscuridad, en el espacio fronterizo de la tragedia, cerrando así toda la significación en el símbolo [464].

Los personajes se dejan impregnar del valor dramático de los distintos escenarios. Entre ellos también la frontera impone su norma trágica. En su abyección, cada grupo humano queda caracterizado por su espacio de actuación. Así, la vieja pareja de camellos de Bajarse al moro[465] campa,

sin hogar, por la plaza y los espacios abiertos, donde se cita vez tras vez con Ángel, el protagonista. Está vinculada, pues, por una atracción originaria al espacio trágico que comparte con el héroe. Comparte también, ciegamente, la misma búsqueda, el mismo callejeo. Es la sombra de la degradación que persigue a Ángel hasta el mismo fin. En cierta medida, esta pareja es la portadora del fin, que amenaza con el instrumento fatal de la tragedia, el arma homicida, mostrada con alarde ya al comienzo de la acción. En ninguna otra obra adquiere tanta relevancia dramática la pareja de maleantes. Nunca antes, ni tampoco después, se asocia tan estrechamente al protagonista con la figura dramática que carga con el peso de la violencia y la maldad.

La familia de Ángel, en cambio, se reúne en una pobre vivienda, defendida por el muro de la brutalidad de plazas y calles. En ese refugio, remedo triste del mundo, quedarán para siempre la resignación de la madre y la ilusión infantil de la hermana menor, degradada en las soeces conversaciones de Charly y Nono. La mayor, Tere, se halla caracterizada por la pulsión de la huida. Su fracaso la conduce hasta el hospital, donde su destino se pierde. El padre se pierde, asimismo, en la barra de un mal bar de barrio, tras haber recibido el desprecio de su hijo. Es figura antitética de Tere. La fidelidad que ésta le inspira a Ángel se torna incomprensión cruelmente arrojada sobre la figura del progenitor (escena III del tercer acto). El padre carece de nombre, como carece de mundo al haber fracasado en sus intentos de integración. En sus manos no hay más que fragmentos de vida, las de su mujer y sus hijos, y la suya propia, con los que se ve incapaz de construir una imagen que otorgue valor a su experiencia. Su determinación consiste en un resarcimiento que desespera encontrar en sus hijos, ninguno de los cuales se halla en disposición de aceptar una vida como la suya. Su enfrentamiento con Ángel esconde una afinidad dramática superior: ambos arrojan sobre el espectador el escándalo de quienes carecen de mundo. En esa carencia ha derrochado el padre su vida, para entregarla al cabo al único consuelo del alcohol. De él aprende Ángel.

En las tragedias cotidianas de Alonso de Santos, como en las complejas de Alfonso Sastre, el mundo del espectador se deja invadir por el sinmundo de quienes no existirán nunca para la comunidad: vagos, maleantes, parados, gentes

sin condición que apenas son capaces de balbucir un lenguaje desintegrado para expresar su vacío [466]. También en la tragedia clásica se daba voz a quienes –mujeres, esclavos– carecían del derecho a ella en la ciudad [467]. Todos los personajes de Yonquis y yanquis están delimitados por una frontera. Pero Ángel es, por excelencia, el personaje fronterizo, pues recorre uno a uno los espacios todos de la representación: podría rehacerse idealmente sobre el escenario una perspectiva vertical, de carácter expresionista, aunque no se corresponda con lo dispuesto por el autor. Según ésta veríamos a Ángel ascender a los ámbitos privados, donde el mundo existe –despacho de Ana–, o intenta al menos balbucir una existencia –salón familiar–; y a la vez seguiríamos su vagar horizontal por los espacios abiertos de la negación. Allí por donde pasa, Ángel crea antagonismos, porque su carácter errático le impide radicarse en ningún espacio. Como Edipo, es un ser sin pertenencia. Viene de un lugar ajeno al de la comunidad –la cárcel, de donde retorna también Berta, protagonista de Salvajes–, y en esto se atiene su origen al patrón clásico. Carece de acomodo en el ambiente familiar que ha reencontrado, cuya norma rechaza; tampoco consigue asentarse en una relación amorosa, que destruye sin percatarse siquiera de ello, y entre sus próximos resulta extraño. Parecen las condiciones dramáticas de Hamlet, pero en verdad se trata del personaje nacido en la imaginación de Alonso de Santos: un desventurado de nuestro tiempo, apeado de todo principio de grandeza. Pero la pasión que confunde a Ángel y le arrastra hacia la fatalidad resulta idéntica a la del príncipe danés. La venganza ciega se mezcla con un ansia sin elucidar de restitución de la justicia (escena II del tercer acto). Busca, como los héroes antiguos, confirmación en su propia ley. Esto supone el principio de su culpa, por el que la tragedia habrá de juzgarlo. No sólo actuar es causa de tragedia, sino cobrar conciencia sobre el actuar, adquirir conocimiento de sí mismo. El desarrollo dramático de Yonquis y yanquis puede interpretarse como una elucidación de la alienación del presente, provocada por la exclusión del mundo. Cuando Ángel alcanza esa clarividencia (misma escena: "no pintamos nada en el mundo para nadie […] es como si las cosas te estuvieran esperando en la puerta"), el desenlace fatídico se precipita sobre él. Porque ha juzgado [468].

La categoría conceptual del mundo está representada por Ana, abogada de Ángel, único personaje que procede del exterior y traspasa fronteras. Así como los amigos del protagonista pueden considerarse como inductores trágicos, sobre ella se perfila la figura antagonista que carga con el peso de la antigua ley, la que se pone en discusión con el conflicto trágico, pero que habrá de prevalecer, no sin el sacrificio de su defensora. Como en la tragedia de Antígona se revelaba la

más intensa y silenciada tragedia de Creonte, en la de Ángel se descubre la tragedia de Ana, que es la tragedia del mundo que ha de definirse necesariamente mediante la exclusión y el sacrificio. A Ana apenas tenemos tiempo de conocerla en el vano mundo sin sentido del domicilio familiar de Ángel, allí esquiva. En cambio se impone en su propio mundo, lejos del barrio de "Las Fronteras", donde seduce y envuelve a Ángel. Su despacho representa la integración en la norma de la comunidad, que recompensa con un mundo equilibrado de sentimientos. Ángel no puede comprenderlo, su presencia en él es envilecedora. Más adelante le ofrece a Ana una interpretación del espacio más real, conforme a su vida. Ella se ha unido al padre en una búsqueda infructuosa. Ambos han abandonado sus recintos seguros y descienden juntos al inframundo que pretenden evitar, al rescate de Ángel. Son la fuerza que quiere contrarrestar la atracción de Tere. Pero fracasan. El padre es rechazado por el hijo, y abandonado a su suerte. Ana es conducida al escenario de la vieja plaza, a la que quedan prendidas las referencias infantiles de Ángel, con su mobiliario desvencijado ya, oxidado, inservible. En el coche olvidado, hogar de chatarra, Ángel quiere reducir a su defensora. Allí el mundo de la justicia, con sus compañeras autoridad y policía, carece de sentido. Sus actos formales no pueden culminar en semejante ambiente. La respetabilidad de Ana queda en entredicho. Recoge de Ángel el mismo desprecio que su mundo –el del espectador– había arrojado sobre los personajes de este submundo desolado (escena VI del tercer acto). La culpa de Ana radica precisamente en la transgresión de las propias fronteras, seducida por una atracción irracional. Reconocer el error es plantarse ante el destino, que ve llegar como una fiera que se abalanza sobre su existencia. La historia de Ángel se confunde con su propia historia, que ha de sucumbir en el espacio trágico al que se ha trasplantado, el escenario de los miserables sin mundo, abierto a la mirada. Allí se cumple el necesario sacrificio.

Las primeras palabras que se escuchan en la obra no proceden de personaje alguno. Se abren paso entre la confusión de ruidos de una vida inalcanzable para el espectador: gañidos, llantos infantiles, discusiones, emisiones televisivas, bocinas de automóviles. De tal magma sonoro, que ilustra el escenario abierto a la llegada del público antes de que la acción se inicie, brotan unos pocos versos que resumen una historia desgraciada: a la sombra de un encuentro amoroso se agazapa la zarpa de la muerte. Al querer del editor de Yonquis y yanquis, cumplen estos versos "una función distanciadora" [469]. De aceptar esta apreciación, la tragedia de Alonso de Santos habría de inscribirse en el concepto de complejidad con el que Alfonso Sastre prolonga la dramaturgia épica de Brecht. Pero cabe entender también estos versos, que se escuchan envueltos en

una indeterminada melodía, como el oráculo que rige el principio de la acción trágica.

Tanto Edipo como Macbeth o Hamlet lo reciben en el curso de los acontecimientos, antes o después. Su procedencia es sobrehumana, por eso su interpretación es insegura. Los héroes trágicos renuncian a su elucidación, para convertirlo, en cambio, en ley justificativa de sus actos [470]. Pero en Yonquis y yanquis no se dispone así del oráculo. Se pronuncia ante nadie. Los únicos personajes que se hallan en escena antes de que dé comienzo el diálogo, Charly y Nono, son sordos a su voz. Sólo el espectador lo recibe, horro de toda carga dramática. El nombre que los versos pronuncian, que corresponde al barrio donde se desarrollará la acción, nunca más volverá a repetirse en el transcurso de la obra. La referencialidad del oráculo queda de tal modo soslayada. También habrá de costarle al espectador relacionar las figuras protagonistas de Ángel y Ana con los anónimos amantes de la canción que presagia la tragedia, pues ésta no volverá a ser entonada en ningún momento.

Con ello el oráculo se sustrae al ámbito de las interpretaciones sobre las acciones humanas, como sucede asimismo en el modelo trágico. El fatalismo con el que erróneamente se caracteriza la tragedia resulta de tal modo conjurado. El hecho de que el oráculo no proceda de ninguna instancia sobrenatural, sino de los altavoces de un televisor, añade intrascendencia a su función dramática. Por más que el espectador lo intentara, nunca llegaría a dejarse impresionar. El televisor está completamente interrelacionado con su praxis diaria, se inscribe en el concepto de cotidianidad que el autor ha llevado a su tragedia. El oráculo queda, pues, contaminado por la vulgaridad del medio que lo comunica, reconocido por el espectador como principal instrumento de alienación social, que incide en la experiencia diaria de los personajes. Las manifestaciones que unos y otros aducen en distintas situaciones dan idea de la fragmentación de la realidad que la televisión introduce en su escasísima capacidad para comprender el mundo. Al aparecer el oráculo mudado en canción industrial, que por medios también industriales se transmite, para no ser advertida por nadie, contamina de ceguedad los ámbitos propios de las decisiones humanas. La visión que ha de regir el proceso de elucidación trágica apenas se produce. Se trata de una tragedia ciega, y esa ceguera es la que le confiere actualidad. El oráculo, en fin, puede ser entendido también como elemento fronterizo entre señal del destino y mera ilustración.

Pero por débil que parezca la señal trágica que emite, el oráculo sigue

cumpliendo su misión dramática. Cierto es que provoca distanciamiento, pero no entre el receptor y una historia servida bajo forma de narración, sino entre el conocimiento del que se adueña el espectador y el de los personajes, carente de horizonte. Al espectador se le abre la posibilidad de jugar con el destino como autor. Se aproxima a su nivel de comprensión mientras los personajes trazan su propia historia, desprovistos de cualquier perspectiva superior [471]. Sin este distanciamiento, que retiene al espectador en su butaca como espectador, e impide todo principio de identificación, no se daría la tragedia. El oráculo significa en la esfera de la contemplación, no así en la de la acción desarrollada sobre el escenario. Los personajes carecen de semejante visión, por lo que el principio trágico del error no se aloja en contradicción alguna provocada por una ley o mandato procedente del exterior, sea sobrenatural o, como aquí, mediático. La raíz de la agonía trágica no se formula bajo este horizonte dialéctico. Los personajes ignoran el oráculo. Por tanto no adquieren ningún compromiso con él. Pero el oráculo permitía al hombre tentarse a sí mismo para imprimir sus actos de sentido. Frente al oráculo el héroe trágico asume la responsabilidad de su comportamiento. Esto no puede suceder aquí. La tragedia cotidiana está despojada de responsabilidad.

En los tiempos antiguos el oráculo se relacionaba con la preservación de las leyes morales de la comunidad. Frente a ellas, el héroe establecía la frontera de lo posible al interpretar el oráculo y hacer de esa interpretación su propia ley[472]. La destrucción del héroe retornaba el sentido de afirmación a la colectividad [473]. La verdad en la que se asientan los principios de convivencia quedaba elucidada por medio del sacrificio individual. Pero en el drama moderno la verdad pertenece al individuo [474]. Ya no es ley, sino revelación en la conciencia. Sólo para él posee carácter trascendente. El sacrificio no se plantea ante la comunidad, sino ante la propia coherencia individual. El oráculo antiguo, si se mantiene en el drama contemporáneo, se refugia en el ámbito íntimo de las premoniciones y de los sueños. Pero en la tragedia de los nuevos alienados ni siquiera es dada esa posibilidad. Yonquis y yanquis denuncia la negación al derecho de individuación de estos seres menesterosos, abrumados por el vacío que les deja el mundo en retirada. Es una nueva tragedia para tiempos de hombres subsumidos, para una época en que el valor del individuo pierde toda la relevancia que otrora el proceso histórico le otorgó. Por ello, el oráculo se halla tan fuera del alcance de cualquiera de estos protagonistas sin mundo. Faltando el oráculo, la acción individual carece de propósito. Más que actuar, los personajes de Yonquis y yanquis se revuelven sin objeto.

Pero la marca del destino vuelve a aparecer en Yonquis y yanquis, ya no en la esfera contemplativa del espectador, sino en la memoria reflexiva de la acción. Y esa marca señala nuevamente al personaje de Ana como portadora del conocimiento trágico, que alcanza cuando todo está ya determinado y la historia se precipita hacia su final (escena última del tercer acto). Ante la retadora actitud de Ángel, Ana se refugia en su conciencia, que se abre a los iluminadores arcanos de la memoria. Identifica entonces al hombre que ha pretendido amparar con su amor para ponerlo a salvo de la sentencia dictada por la justicia del mundo. La raíz del mal que lo constituye sobrepasa los límites de lo humano. Es ángel, como su nombre indica, pero ángel exterminador. Los hechos azarosos que a modo de aparentes peripecias ha desplegado el episodio trágico se entienden, a la luz de esta revelación, como necesarios. Han escapado a su comprensión. “La conciencia no ha podido captar el hecho de que el acontecimiento no sólo ha tenido lugar, sino que se ha apoderado por completo de su vida. La dialéctica de la tragedia de la conciencia ha actuado plenamente”[475] sobre ella. Ofuscada por su pasión Ana no ha podido vislumbrar a tiempo cuál era el término de su empeño. Buscaba su propia destrucción, incapaz de superar contradicciones profundas enmascaradas en otros sentimientos, como el de la acción justa, el de la cordura, o el de la compasión. Privada de toda guía exterior, pues no ha podido escuchar el oráculo, la clarividencia que persigue con su acción se presenta abruptamente al final. Sólo cuando se sabe perdida recapacita para reconocer su origen y su error. Su caso, semejante al de Otelo, desemboca en el escepticismo [476]. Lo que enseña la tragedia es la endeblez de nuestros conocimientos para regir nuestro propio destino. Nos reconocemos demasiado tarde, cuando la experiencia ha colmado los pulsos de nuestra vida [477].

Pero el mensaje que había recibido tiempo atrás, y del que no se supo portadora hasta este momento final de la memoria desvelada, era del todo desconocido para el espectador. Se ha producido una inversión en los planos reflexivos de la ironía trágica. El personaje descubre al espectador algo que éste debería haber contemplado desde su perspectiva autorial, pero que, no habiendo sido así, le deja sumido en la sorpresa, primero, y posteriormente en la perplejidad. Del fondo de la historia le ha procurado una información para él del todo inaccesible. Así, el personaje recupera ante el espectador toda su capacidad como autor de su destino. Y este personaje, Ana, representa el mundo del espectador. El reto de la implicación está lanzado. Ana se convierte así en una suerte de oráculo que transgrede el abismo que separa el juego de la representación del mundo de la contemplación. Su estatura se agiganta finalmente como una premonición

proyectada sobre el público. La tragedia ha encontrado, al fin, su personaje. La catarsis, que mezcla las reacciones de pesar y regocijo, no hubiera sido posible si el personaje abatido fuera Ángel. Al menos desde una perspectiva aristotélica, pues en el caso de Ángel no se produciría una caída en desgracia; a lo sumo, la pérdida de una posibilidad –muy discutible– de redención, lo que confirmaría la determinación de su destino. Pero Ana ha descendido de su mundo y ha abandonado su lugar en pos de una quimera. El error se ha adueñado de sus actos, hasta el momento último del reconocimiento. Su desgracia sí causa pesar, y prevención, en el espectador. Con ella han descendido también al caos de la vida elementos que sustentan el orden del mundo: la ley de la responsabilidad, que intenta en vano imprimir en la conciencia de Ángel, y el arma homicida que, en manos de su amado, se volverá contra ella. El azar se desenmascara, nuevamente, como necesario para el resultado trágico.

Al pesar debiera suceder el regocijo por recuperar las certezas sobre la praxis que la investigación trágica puso en riesgo al abrir el campo de la posibilidad. Posible hubiera sido que Ángel se regenerara, y cumpliera la misión de resarcimiento que le había señalado su padre. Si así hubiera sucedido, las fronteras del mundo podrían volver a ser franqueadas, lo que pondría en riesgo su propia existencia. La frontera pone en seguro al espectador. Y esa frontera puede ser un despacho o una mesa, como se discute en Salvajes. Así, el espectador que retorna a su perspectiva irónica sobre el desenlace de la historia puede llamarse a advertencia con respecto a la transgresión, y a afirmarse en el equilibrio interno del mundo. Cuanto queda fuera no le incumbe. La tragedia cierra sobre su propio principio el despliegue de la acción. A lo sumo deja proyectar la mirada más allá de la norma, para discernir si la posibilidad conduce por derrotero cierto. Pero el retorno a lo seguro es lo que produce el placer estético final. El espectador podrá seguir juzgando a personajes como Ángel, Tere o Taylor. Este juicio devuelve la tragedia a nuestros actos cotidianos, torna el tiempo suyo en tiempo actual.

El mito sostiene el argumento de la tragedia clásica, que se despliega entre peripecias y reconocimientos [478]. Las peripecias las engendran energías exteriores que envuelven la acción humana, determinándola lejos de toda comprensión guiada por la razón o el criterio de justicia [479]. Representan la resistencia que el mundo opone a la voluntad individual [480]. Tal es la lección que ha de tomar el espectador para orientar su praxis: saber que la determinación no garantiza los resultados pretendidos. Aún así, el actor de la tragedia no deja de ser el hombre, que, impelido por las peripecias, ha de adoptar decisiones

sobre su destino [481]. Los sucesos sobrevenidos que ha de arrostrar llegan a la acción como olas que remueven el fondo de la historia y obligan al héroe a mantenerse en un presente siempre tenso, absorbente. Para el héroe trágico apenas existen los recuerdos, que pierden toda preeminencia en la adopción de decisiones. Pero el presente ilusorio del personaje no lo es del espectador. La fábula mítica lo ha arrebatado de su propio presente, también de sus experiencias pasadas, que se irán dejando pulsar al hilo de la historia. Pero la historia que vive por medio de la representación se corresponde con el tiempo heroico, un tiempo que sabe cumplido, consumado: “Si el enredo trágico se presenta de repente e incomprensiblemente y si el menor traspié se encamina a la culpa, si el menor error o también el azar más improbable provocan la muerte, si las palabras de reconciliación, en apariencia al alcance de cualquiera, no son pronunciadas, todo ello se debe a esa influencia peculiar que ejerce el tiempo del héroe sobre el entero acontecer, dado que en el tiempo consumado todo cuanto acontece es función suya” [482].

El suceso de Yonquis y yanquis se rige por este principio, aunque carezca de toda referencia mítica. El abismo temporal entre historia y representación que el modelo clásico contempla no se advierte aquí. El desplazamiento temporal permitía aquilatar la experiencia personal sobre los pliegues de la trama. Pero ahora el mismo concepto antidramático de cotidianidad impide la realización de estos trabajos al receptor. La suspensión estética ha sido eliminada. Una nerviosa relación de presente se instala entre el tiempo de la representación y el tiempo del receptor. No se concede apenas oportunidad para construir la experiencia trágica. El espectador no puede retornar aliviado a su tiempo, porque el suceso teatral no le había despojado de él. La obra a la que asiste se torna, por analogía, en peripecia propia. Lo esperado no se corresponde con lo propuesto, menos con lo hallado. El momento de la reflexión irónica ha sido cegado. La experiencia se debate en la esfera de la pura exterioridad, se refugia en la imagen final compuesta sobre el escenario.

Ana, personaje caracterizado por su anagnórisis dramática, ha caído en la muerte cantada por el oráculo al inicio. Su muerte redime de vulgaridad a mensajes y medios de comunicación de los que hacemos pender nuestras conversaciones y actos cotidianos. En el fondo de ellos se descubre, también, el pulso de la vida y de la muerte, de los sentimientos y de las crueldades. A Ángel, personaje trágico, no se le concede el privilegio de recordar para así reconocerse. Fragmentos de la antigua tragedia de acción y la moderna tragedia de conocimiento [483] se mezclan en un mosaico de figuración difícilmente reconocible. La dimensión

humana queda supeditada al gesto final que increpa a una fuerza superior, emanada del hombre, pero ya implacable, sobrehumana. Intuye Ángel que esa fuerza es la que le arrastrado a su desgracia. La tragedia cotidiana se torna finalmente tragedia de nuestro tiempo, tragedia de la historia.

Los aviones que surcan el cielo para sembrarlo de una violencia y una destrucción que cala hasta los huesos a los desamparados personajes de Las Fronteras representan la imposibilidad de escapar. Los seres humanos que nunca fueron protagonistas de nada, siquiera de sus propias vidas, y que vez tras vez han sido empujados y aniquilados en los acantilados de la historia, disponían al menos de un cielo al que elevar la mirada para transportarse a esferas trascendentes. Sin esa concesión de la trascendencia, el mundo se torna una cárcel con mazmorras habitadas por estos seres que rozan, como Ulises sin rumbo, la condición de nadie. El sufrimiento los encadena a una realidad hiperconstituida que niega cualquier posibilidad de acción, y de modificación. El retraimiento en la conciencia es la única solución al alcance de los seres rotos que deambulan por este mundo plomizo. La única experiencia que les reserva la existencia es la de la muerte [484].

Pero estos personajes de Yonquis y yanquis están a la intemperie. No se les concede refugio alguno, siquiera el de la intimidad. Carecen de lenguaje para poder crear conciencia. Más allá de cualquier propósito de tipificación por medio del lenguaje, recurso propio de la comedia y de honda tradición en nuestra historia dramática, las expresiones puestas en boca de los personajes abren la herida del lenguaje. La incapacidad de integrar una lengua apunta al reflejo de su relación desintegrada con el mundo que les aprisiona [485]. El distanciamiento que planteaba el modelo clásico mediante la suspensión temporal resuelve en esta tragedia cotidiana, contraviniendo todas reglas de la poética, en el plano del lenguaje. Los personajes han prescindido de su categoría como personajes que han de hacerse entender por un público. Viven y se relacionan en el interior de la lengua degradada que comparten, a la búsqueda si acaso de su propia comprensión. No pocas veces el espectador puede sentirse ajeno o desplazado de estas relaciones, en las que el teatro siempre le ha reservado una presencia privilegiada, aunque invisible, por razones de incompetencia lingüística. Pero no solamente es el plano de la comunicación el que se resiente. Son los modelos humanos los que salen dañados de esta experiencia. Privados de lenguaje, se ven reducidos a pura corporalidad. En la relación entre Ángel y Ana es donde mejor se aprecia esta reducción. Si fracasa es por incapacidad del protagonista para construir un mundo sentimental para el que no dispone de lenguaje. Sus palabras

apuntan groseramente al cuerpo como factor determinante de la relación, porque cualquier otra formulación es impensable. Más allá del lenguaje recluido en lo elemental y primario no existe nada. No hay conciencia, ni hogar, por tanto, para la creación sentimental. El enfrentamiento en que evoluciona la relación entre Ana y Ángel por la respectiva incapacidad para ubicarse en el espacio del otro, también se percibe en este plano lingüístico entre un mundo de la conciencia y una corporalidad muda, sin horizonte. El lenguaje se torna así protagonista de la tragedia cotidiana. “En el lenguaje este endurecimiento de los huesos es, sostengo, claramente discernible. Muchos de los hábitos del lenguaje ya no son en nuestra cultura respuestas sanas o creadoras a la realidad, sino tan sólo gestos estilizados que el intelecto aún hace eficazmente pero con merma en cuanto a nuevas percepciones y nuevos sentimientos. Nuestras palabras dan la impresión de estar fatigadas, de haberse gastado” [486].

Si el protagonista parece acabar tan ciego ante su destino como el modelo clásico de Sófocles, en las imprecaciones finales podríamos advertir el fallo decisivo de la obra, como impotencia para formular un juicio, para construir una sentencia que edificara la conciencia de los seres sin mundo. Pero la redención es propia del orbe cristiano, no de la tragedia. Al hombre no le queda mucho más que aullar como una bestia al lado de la muerte, y enmudecer. Ninguna motivación dramática lo ha precipitado al abismo. La muerte se ha presentado como puro azar. La cotidianidad se disuelve en ella. El fin de la tragedia cotidiana acaso sea la incomprensión, el silencio. En su periplo se dan pasos de comedia –bastaría recordar, de nuevo, los primeros compases de la obra; o el eficaz recurso humorístico de suplantar la presentación de un personaje, Ángel, por otro, Taylor–[487]; que se transforman en escenas de drama, por desmembración de espacios y secuencias narrativas, para concluir en la tragedia. No porque suceda la muerte, y se abandone al protagonista irredento de su culpa, sino porque el ámbito de la libertad ha sido definitivamente arrumbado por el ámbito del destino. El concepto de cotidianidad hace posible esta conjunción de géneros. En ella radica, asimismo, su modernidad. Salvajes incidirá en esta fórmula, pero con un centro de gravedad desplazado ya hacia otros planteamientos menos trágicos.

El poema como cuerpo litúrgico:

Luz de Fuerteventura,

de Andrés Sánchez Robayna

Carlos Peinado Elliot

Universidad de Sevilla

También esto que escribo es una

ceremonia, girar de una palabra

que aparece y desaparece en sus giros.

Octavio Paz, El mono gramático.

La pregunta posee una fuerza

que ya no contiene la respuesta.

Elie Wiesel.

"Luz de Fuerteventura" se sitúa en la primera parte de Palmas sobre la losa fría. Este libro, dividido en cinco secciones, presenta una estructura muy cuidada. Si la primera parte comienza con un poema breve, "Estrofa", al que sigue "Luz de Fuerteventura" (compuesto de cuatro fragmentos), la última sección del libro consta, igualmente, de un poema extenso (que da título al libro y se compone, como "Luz de Fuerteventura, de cuatro fragmentos) así como de un poema breve "A una roca", que cierra el conjunto. La última parte y la primera se corresponden, pues, perfectamente; ambas contienen un poema extenso con una

estructura similar. Aún más, la parte central del libro, la tercera, se compone exclusivamente de un poema extenso (“Para el acantilado”); las secciones segunda y cuarta no tienen ningún poema dividido en fragmentos. Igualmente, el último poema del libro (“A una roca”) se relaciona con el primer poema de la sección segunda, de idéntico título. El poema que tratamos de analizar se sitúa en el libro como obertura en la que se entrelazan los símbolos fundamentales del conjunto, así como pórtico o umbral que el lector ha de cruzar para penetrar en el recorrido iniciático que conforma el poemario.

Se presenta el escritor en “Luz de Fuerteventura” como un “paseante” por la Naturaleza [488], casi un peregrino, que pasa por diversos estadios hasta la luz final: el camino por la tierra desértica, la capilla, la casa, el cielo estrellado [489]. Del día pasamos a la noche, en la que el poeta dialogará con lo Absoluto. Podría entenderse como un camino ascético (violencia, dureza solar, espacio desértico, quemado), por el que el sujeto peregrina hasta el reposo y el amor nocturno. En Robayna, como él mismo ha dicho de Leopardi, el espacio es la condición para llegar a la idea de inmensidad, es una “topografía espiritual” (“Tres notas sobre Leopardi”, en La sombra del mundo), en la que se encuentra la revelación, la visión de lo otro, hasta tal punto que la visión se vuelve inseparable del lugar, “de un espacio real elevado hasta el rango de la sacralidad antigua” (Ibid., p.39). Ante la pérdida moderna de la Naturaleza, ante su desmitificación, Robayna recupera el espacio en su raíz mítica, como llamada de lo sagrado [490]. “Luz de Fuerteventura” se articula, precisamente, como iniciación o entrada en lo sagrado, persiguiendo la unificación de toda la realidad (de las potencias del hombre y de éste con la Naturaleza).

En los diarios del autor hallamos un texto que nos muestra cómo el poema parte de los paseos del autor por la naturaleza insular:

(agosto, 1984)

(Fuerteventura)

La nítida impresión de las dunas solitarias, hacia Corralejo: en esa exaltación. La arena invade la carretera desierta.

Jables sin nadie. Perros en la orilla.

*

Por la noche, la inmensidad del cielo estrellado, la sombra nítida de la isla de Lobos, recortada en el agua, ante la sombra desdibujada de Lanzarote.

De nuevo la inmensidad desierta: de la tierra, de las aguas. Los caballos del agua.

Cabras calizas. Cal sobre piedras negras de los muros que bordean las calzadas solas. La invasora soledad de olas en la playa sin nadie, durante el día y durante la noche. Algo como el viento que desnuda. El viento que barre toda huella.

*

(…) Por la tarde, M. y yo nos echamos ante la orilla inmensa de Corralejo, bajo un sol anterior que se esconde lentísimamente. Pereza solar de atardecer interminable.

La tierra mágica (umbilical, soñada).

No salgo aún de mi asombro; tampoco M. En la carretera de La Antigua a Pozo Negro vemos una casa solitaria con un letrero en el que se lee “Mafasca”, la misteriosa, legendaria luz de Fuerteventura. En uno de los costados de la casa hay una bombilla eléctrica encendida. Pero es pleno mediodía, un mediodía de violenta luz...

*

Por la tarde, en Tetir, primitivo y solar. Consultamos en la parroquia, con el cura, el registro de bautismos, en busca de la fecha de nacimiento de José Jorge Oramas. Sin éxito. El cura nos promete una búsqueda exhaustiva en las parroquias cercanas, y remitirnos los resultados. Será preciso, tal vez, buscar en

Gran Tarajal.

La luz madura de la tarde cubre la tierra con su respiración [491].

Es ciertamente relevante observar la reordenación del material que se lleva a cabo en el poema. La contemplación del cielo estrellado se desplaza al final, con lo que adquiere la composición una dirección, un sentido de peregrinación o camino (del día hacia la noche) más intensa. Al mismo tiempo, la vista de la casa se anticipa a la contemplación de la noche y se sitúa tras la visita a la capilla de Tetir. Este pasaje aparece como recuerdo interpolado ("es otro día / del verano quemado"); en este punto del diario no aparece, de hecho, la experiencia de contemplación de los frescos que impactó al autor hasta el punto de describir este momento como rito o gesto religioso de adoración [492]. Con esta disposición, el caminar consta de diversas etapas o hitos que disponen o preparan para la experiencia nocturna y desembocan en ella.

FRAGMENTO PRIMERO

El poema se concibe como cuerpo litúrgico, estructura ritual que convoca al lector a penetrar (a través de su textura sonora) en una palabra en la que trata de revelarse, de hacerse presente, la trascendencia [493]. Para esta desactivación de la palabra instrumental y este engendramiento de una palabra mágica, resulta de extrema importancia el comienzo del poema: [494] "Jables sin nadie, perros en la orilla. / El sol recorre el muro derruido, / La tarde gira sobre su silencio". El primer fenómeno que llama la atención (y que se prolonga a lo largo del poema) es la frecuente aliteración. En este caso se repiten las líquidas vibrantes (especialmente la vibrante múltiple, lo que potencia la sensación de fuerza y destrucción del comienzo).

En el verso inicial podemos observar cómo las vocales acentuadas evocan un camino ascensional: desde la vocal de abertura máxima ("jables, nadie" –entre los que se observa una rima interna asonante–; este efecto se reproduce en el verso quinto, "y rueda con pereza") a la de abertura mínima, de timbre agudo ("orilla"), a través de la vocal de abertura media, de timbre agudo ("perros"). Un

ascenso semejante se reitera en el segundo verso: la reiteración de la vocal de abertura media, de timbre grave (“el sol recorre”) conduce a la vocal de abertura mínima, de timbre grave (“muro”), que culmina en la vocal de abertura mínima, de timbre agudo (“derruido”). Esta ascensión (que se reitera en los acentos en segunda y cuarta del endecasílabo del tercer verso) se remansa con el acento en décima (este momento anticlimático se potencia por la ausencia de acento fuerte en octava): “la tarde gira sobre su silencio”. Por otra parte, estos primeros versos contienen ya el movimiento primordial del poema: el sol no cae sobre el muro, sino que lo recorre; la tarde gira sobre su silencio. Se describe así una órbita que sigue, igualmente, en medio de la soledad, el peregrino. Éste se corresponde con el movimiento cíclico, circular, de la Naturaleza. Pero, al mismo tiempo, este recorrido del sol sobre el muro se convierte en el recorrido del poema sobre el papel.

Destacables son las rimas asonantes (internas y externas) que, de manera tenue, se encuentran en este primer fragmento: así el verso primero (“orilla”) se une al quinto (“colina”), teniendo un enlace en el centro del verso tercero (marcado por el acento del verso: “gira”). Estas rimas asonantes se esparcen a lo largo del fragmento: “rachas” / “montañas”, “arrasados” / “caminamos”, “silencio” / “viento” / “ciegos” (en este caso se refuerza la rima interna con las palabras acentuadas por el verso: “el cielo es negro. El viento”). Las rimas asonantes se hallarán, igualmente, al comienzo del segundo fragmento (“vamos” / “quemado”, “día” / “respira” / “viva” / “calizas”, “frescos” / “recogimiento” / “velo” / “cielos”) o del cuarto (“mira” / “brilla” / “orilla” –en este caso, consonante–), así como en la parte central del tercero (“calladas” / “aguas”; “zarzas” / “solitaria”; “salinas” / “encendida” / “mediodía”).

Este fragmento primero podría dividirse en dos partes (como señala la propia separación en dos estrofas). En la primera se describe una visión, una experiencia visual en un paseo por la tierra de Fuerteventura. En la segunda se reflexiona sobre la descripción inicial: se formula una interrogación y se responde. La “experiencia” de la estrofa inicial procede del contraste violento entre luz y oscuridad, provocado por un cambio brusco en el paisaje, por el golpe del viento.

El paisaje está dominado por la soledad y el silencio (elementos, por tanto, de la “tópica” del silencio [495] y de lo sublime –noción esta última estrechamente ligada a lo sagrado–[496]): “Jables sin nadie, perros en la orilla”; “la tarde gira sobre su silencio”, “mudos”, “otro silencio”. Durante todo el caminar no aparece

nombrada ninguna otra persona que este plural (la pareja que recorre los caminos); de hecho, cuando podría nombrarse otra, como en la capilla, se habla de “la voz”. Se trata, por tanto, de una pareja que se interna en soledad en medio de la Naturaleza para realizar un camino que, como veremos, conllevará una iniciación. Es significativo que el recorrido no lo lleve a cabo un paseante solitario sino una pareja, pues la experiencia de la trascendencia se vincula en el autor con el “eros” de un modo indisociable. Al mismo tiempo, no encontramos aquí la exaltación del individuo o la apoteosis del yo en su relación con la Naturaleza, sino más bien, como veremos más adelante, un sentimiento de piedad (entendida ésta según la concepción zambraniana[497]) y de humildad.

Se produce un abandono de la ciudad y lo civilizado para penetrar en la Naturaleza, que aparece áspera, desértica. Podría encontrarse, aquí, una oposición entre la ciudad (lugar del ruido, la multitud, lo establecido, el lenguaje “corrompido” por el abuso y la contaminación) y la huida a despoblado. Penetrar en la Naturaleza es abandonar, de este modo, lo establecido, lo cómodo, en busca de una revelación. Esta interpretación se acentúa porque el paisaje es desértico: pedregal, arena, zarzas quemadas (símbolo bíblico del lugar de la revelación)… Por tanto, podría decirse que el protagonista se interna en el desierto: se trata de un exilio, de un camino ascético de purificación para hacer posible una revelación posterior [498]. El desierto es el espacio de la prueba y de la revelación de la trascendencia; en la ciudad, esta voz se hace ininteligible, por ello es necesario romper con ésta, salir de sí, desestabilizarse y exponerse a lo desconocido. Al caminar por este “espacio calcinado de soles y de dioses” [499], se interna simbólicamente en la nada.

De ahí la importancia que tiene en este fragmento el símbolo del límite. En principio, se trata de una alusión referencial: “casi ciegos / avanzamos por lindes destruidas”. El poeta avanza por las líneas que separan unas heredades de otras. Pero incluso en esta alusión ya hay un componente simbólico, pues el personaje atraviesa el límite hacia lo desconocido, hundiéndose peligrosamente sin ver. Más adelante, la palabra reviste ya claramente una intención simbólica (“hasta las lindes de la luz”) que expresa el afán de trascendencia del poema (traspasar toda frontera en busca de algo más allá), pues el límite es el espacio de la contemplación y la unión, ya que marca “la frontera entre las cosas y su visión suspendida” [500].

Esta búsqueda de la trascendencia va a encontrar su fin en la Naturaleza, que aparece personificada: “el sol recorre”, “el sol se precipita”, “mano de salitre en

el rostro”, “mano de sal”, “brazos del viento que corría / hasta ninguna parte”, “la luz (…) rueda con pereza”. Este hecho corresponde con una concepción sagrada del lugar, que ha de ser, por tanto, activo, debe tomar la iniciativa, saliendo al paso del hombre, llamándolo a penetrar en su interior [501].

El momento del día en el que se desarrolla el fragmento es el atardecer, que siempre tiene un “sema” de acabamiento, finitud (obsérvese el final del cuarto fragmento, en el que claramente se enuncia la mortalidad). El peso de la temporalidad se acentúa por los elementos de destrucción que se muestran en el fragmento: “muro derruido”, “lindes destruidas” (simbólicamente: “celajes arrasados”, “tierra ardida”). El poeta pasea por un espacio de destrucción, de muerte, por un espacio quebrado (el “malpaís”): el desierto como lugar de muerte y purificación por el que ha de atravesar el poeta, que ha de afrontar la muerte (prueba iniciática en el recorrido del héroe de Campbell). Se une así el símbolo de destrucción con el del límite: no sólo se trata, obviamente, de una purificación personal sino, ante todo, de una purificación del lenguaje. El abandono de la ciudad, como hemos visto, es el rechazo al lenguaje utilitario.

En principio, se describe una situación de paz, de tranquilidad, que se manifiesta tanto en el léxico (“silencio”, “pereza”, “paz”) como en la forma (ausencia de encabalgamientos). Pero el viento transforma el camino en una prueba y la violencia encuentra su reflejo en los encabalgamientos abruptos: “hasta encontrarse / de pronto con el golpe: el viento / tempestuoso, el sol enarenado, rachas / de sombra sobre el cielo y la montaña”. El cambio fundamental que trae el viento es el paso de la luz a la tiniebla, o mejor, a una luz tenebrosa, a una luz oscura, como consecuencia del calor [502]. El sol cae, se funde “al pedregal oscuro”. La imagen es fuertemente polisémica, ya que por una parte, se trata de una imagen apocalíptica (la caída del astro, lo aparentemente estable y encumbrado es derribado). Pero admite una interpretación también escatológica, si bien esperanzada: el sol se disuelve y se funde en la piedra. Se produce la unión de los contrarios (el pedregal oscuro y el sol), las bodas del sol con la tierra, la piedra-oro que es símbolo de la redención final.

El sol oscurecido es una imagen de larga tradición mística (el rayo de tinieblas se remonta a Dionisio Areopagita) y refleja la inaccesibilidad de la luz trascendente, el deslumbramiento que ésta causa: luz misteriosa cuyo sentido (por el desbordamiento que produce) no puede ser atrapado, es siempre más de lo que el hombre puede concebir. Un oxímoron similar lo encontramos en “la espuma negra”. El viento aparece como símbolo del espíritu que golpea y

despierta al caminante, llamándolo a traspasar el umbral y penetrar en un espacio nuevo y otro [503]; igualmente, el viento, como el espíritu, no puede conformarse con una falsa paz, sino que inquieta lanzando al hombre a perseguir (como se ve al final del fragmento) la verdadera unidad.

Este cambio en el estado de la Naturaleza hace intuir, casi tocar, la presencia de un más allá, de una "otredad enigmática"[504] que, como ha observado Gómez Montero, "constituye el espacio de su errancia presente" [505]. Este hecho se vincula estrechamente a la condición simbólica de la realidad: la luz, sin dejar de ser luz, apunta a un sentido que está más allá de sí: "Entramos a otra luz, a otro silencio". Hay algo más allá, detrás de lo puramente aparente ("luz / disipada de pronto para ver / tras la luz el sentido de la luz"[506]); el yo se encuentra ante "otra tierra, y la misma". La tierra no ha dejado de ser tierra, no es un elemento que sea superado y abandonado en pos de un mundo superior, pero es algo más que tierra, tal y como se entiende comúnmente; tiene un sentido mayor, que ahora se descubre y se revela.

El escritor entra en "otra realidad", nueva, desbordante, inabarcable. La aventura de la escritura es una prueba espiritual a que es sometido el poeta, una aventura de conocimiento, en la que el "caminante" no domina ni sabe adónde se dirige, es un mirar ciego hacia la luz, siguiendo la llamada pero sin saber cuál será el final: "Casi ciegos / avanzamos por lindes destruidas, / (…) Vimos / el sol fundirse al pedregal oscuro". Esta ruptura de nivel, la quiebra de la homogeneidad del espacio, es señal de la irrupción del misterio, de la entrada en un espacio sagrado, en el que se descubre una realidad absoluta [507].

El "paseante" contempla la Naturaleza. Asistimos a un viaje iniciático en el que el viajero describe lo que ha visto. Una teología de la luz[508] lleva aparejada una primacía de la visión, de la contemplación, un hombre contemplativo. Así se observa en este primer fragmento, en el que aparece reiteradamente el verbo "ver": la poesía se convierte en una nueva forma de mirar (ciega, diversa del mirar consumista), que se deja abarcar por la luz y la sigue, penetrando en su interior. Este recorrido místico se convierte en guía espiritual del lector, en una educación de los sentidos espirituales, que inicia al lector mediante la imagen.

Este camino poético tiende a la reunificación, mostrando la tensión que padece el hombre contemporáneo, escindido, incomunicado. Este desasosiego errante que busca la unidad, se simboliza al final del fragmento en el viento: "en los brazos del viento que corría / hasta ninguna parte, el viento / y una mano de sal

atronadora / hasta las lindes de la luz, el viento / buscándose en la tierra en paz, sumida / bajo la piedra, tierra unificada, / arena, sí, de luz o de unidad". El poeta cumple esta misión: conducir lo disperso a la unidad. Ésta se manifiesta, en este caso, en la tierra bañada por la luz. Se trata de una aventura alquímica, pues a partir de la "nigredo", se alcanza (o, al menos, se intuye) la unidad) que se manifiesta en la luz (amarillear o "xantosis" que precede a la "rubedo", estado simbolizado por el sol). La separación, división o enfrentamiento entre elementos que se manifiesta en el estado de "nigredo" revela la falsa paz existente y la necesidad de alcanzar un estado de verdadera unidad, que parece mostrarse en la tierra, "bajo la piedra" ("lapis", el principal símbolo alquímico), en la que se halla la arena-oro. Encontramos, nuevamente, la imagen que duerme en la piedra [509], o, expresado en palabras de Sánchez Robayna, la piedra en la que "dormita el dios" (signo de unidad [510]), ese "dios del lugar", dador de sentido que, como ha observado certeramente Jordi Doce, se alumbra en este libro [511].

La "nigredo", fase inicial del camino del conocimiento, refleja las dificultades propias del comienzo de la obra, las tinieblas del espíritu, el sufrimiento del alma [512]. El peregrino ha de atravesar el desierto, la noche oscura, tras esa luz escondida que se le ha revelado. Ciertamente, el paisaje inicial de "Luz de Fuerteventura" (el "malpaís") recuerda la caracterización del infierno dantesco según Bachelard: un mundo de rocas, escarpado, duro, inaccesible [513]. No sólo es un mundo de piedras (que formalmente se refleja en la continua aliteración del fonema labial oclusivo sordo), sino que petrifica (hace enmudecer, paraliza) a quien lo atraviesa.

FRAGMENTO SEGUNDO

Este fragmento enlaza con el anterior mediante la repetición ("Y vamos /por los jables sin nadie"), a pesar de ser, como el mismo texto indica "otro día". Asistimos así al movimiento reiterado de la contemplación frente a la dispersa mirada consumista (la poesía de Robayna podría asemejarse a una constante meditación en torno a unos pocos símbolos que aparecen reiteradamente). El conjunto del poema se concibe como camino, símbolo de la salida en busca de conocimiento. Frente al fragmento anterior, en el que dominan los endecasílabos,

en este aparecen con mayor frecuencia los versos breves, lo que parece provocar una sensación de detención y de ritmo entrecortado (que se acentúa por los encabalgamientos). La forma potencia la dialéctica entre silencio y palabra, poniendo su énfasis, en este caso, en el silencio del que surge la palabra, en correspondencia con el muro de la capilla (silencio o vacío) del que brotan las figuras [514].

Como el anterior, el fragmento se caracteriza por la soledad y el silencio: incluso otra persona (alguien que, se supone, enseña la capilla) sólo aparece como "la voz" (no se muestra la figura humana). Esta desaparición de la figura humana contrasta con la potencia y abundancia del paisaje, pues la Naturaleza, como vimos antes, se personifica: "Una tierra respira / junto a las aguas, / late / en la violenta luz". Se observa aquí cómo la tierra realiza los dos movimientos primarios de la vida humana (respiración y latido). Este movimiento de respiración es la primera alusión del texto a la cita de Virgilio que encabeza "Luz de Fuerteventura" ("spirantia signa"): "Stabunt et Parii lapides, spirantia signa, / Assaracia proles demissaeque ab Ioue gentis / nomina Trosque parens et Troiae Cynthius auctor" [515]. Si en el texto de Virgilio los signos que respiran son las figuras del mármol [516], en este caso los signos que respiran son los de la Naturaleza, que aparece como libro viviente. Nos hallamos, por tanto, nuevamente, ante la analogía, toda la naturaleza es símbolo que participa de un más allá de sí.

En este fragmento, el camino se transforma en peregrinación. La llegada a la capilla es posible tras un itinerario de purificación: "Llegamos, tras calzadas desnudas, / tras las cabras calizas, / a la capilla en sombras". En estos versos (en los que vuelve a destacar la aliteración –en este caso de oclusiva velar sorda, que intensifica la dureza de la jornada–), se observa la soledad nuevamente del camino, pero la calzada se encuentra "desnuda", transfiriéndose a ella (mediante el sema de persona que posee el adjetivo) el estado espiritual del peregrino. Igualmente la potencia abrasadora de la luz adquiere matiz teológico ("cal viva / de irredención sobre el adobe"), transformándose en un espacio infernal (como sucede en la etapa mística de la noche oscura).

Se produce un poderoso contraste entre el exterior y el interior. El exterior está dominado por el calor y la luz violenta ("violenta luz", "verano quemado", "sol heridor"). Aún más que en el anterior fragmento (en el que, aunque veíamos los efectos del calor en la tierra quemada, se nos aparecía una luz sombría), en el segundo fragmento la luz se ha transformado en fuego (siguiendo la máxima de

Novalis –tan cara a Sánchez Robayna–, "Licht macht Feuer"), como se observa claramente en el verso final: "Sol heridor, no caiga allí tu llama". Este proceso culmina en el fragmento siguiente, en el que se profundiza el símbolo del fuego, violento y devorador: "arde / el tiempo, brilla el sol / de la sed en las zarzas", "cardos / en llamas", "en pleno mediodía / tasajeado, bajo el grito del sol".

La capilla, por el contrario, ofrece un espacio de protección ("capilla en sombras", "recogimiento umbrío", "toscas tallas / vulneradas, hurtadas a la luz", "en sombra viva" –frente a la "cal viva"–, "habitación de sombra / viva"). El espacio sagrado se muestra como tal: separado del exterior, no tocado, no profanado ("sol heridor, no caiga allí tu llama") [517]. Este espacio sagrado ofrece, como decimos, refugio al peregrino y es por ello espacio de vida, claustro materno en el que recobra fuerzas [518].

En la descripción del interior de la capilla se evita la personificación, la concreción (en contraste con la personificación de la Naturaleza): las personas representadas se transforman en "figuras" o "tallas", predomina el plural (lo múltiple frente a lo uno), palideciendo el sustantivo en algún caso frente al color ("figuras rojas, cielos, / aureolas azules"). Quizá los versos que puedan sintetizar mejor esta representación de lo sagrado sean: "Muros henchidos / imágenes dispersas". Del vacío umbrío del muro brota la plétora de las figuras. Destacan la ausencia de figura humana y la multiplicidad de las formas que aparecen (heterogéneas, sin rostro ni jerarquía): podemos hallar así una imagen de lo sagrado actual (dispersión, falta de centro), panteísta para unos, politeísta para otros. En el texto aparece cómo las formas sagradas se revelan a partir de un fondo de sombras del que nacen, fondo siempre inviolado, intacto, abismo de silencio ("los muros callan, / pero asoman figuras") del que brota, como de la matriz, la vida de las formas. Se muestra aquí la concepción de lo sagrado en María Zambrano, del que surgen continuamente dioses, figuras divinas [519].

Los frescos en ruinas responden a un hecho referencial, pero suponen también un "topos" de la poesía actual: el templo en ruinas. Éste es símbolo del estado actual de lo religioso, tal y como lo definía Heidegger: nos encontramos en el tiempo en que los dioses antiguos se han ido y no ha llegado el dios nuevo, a la espera del dios que está por venir [520]. Al mismo tiempo, la ruina del fresco divino acentúa la dimensión sacra del espacio, pues conecta con un tiempo "otro", que "transcurre con otro ritmo que el que rige más allá, a unos metros tan sólo, donde la actualidad se agita" [521]. La forma divina parece volver a ese fondo oscuro del que había surgido, devorada por la temporalidad como en un

sacrificio ritual.

La peregrinación hacia un templo, en que se encuentran frescos ruinosos es también un “topos” de la poesía “sacra” [522]. Introduce, igualmente, el motivo del “arte dentro del arte” (nueva alusión a la cita de Virgilio). Este motivo de fuerte acento barroco no es casual en la obra de Robayna, notable estudioso de lo Barroco, que ha ahondado en la categoría de lo “neobarroco” de Sarduy, como modo de definir la época actual.

El fresco enlaza con otro de los símbolos frecuentes en la obra de Sánchez Robayna, el muro. Éste aparecía ya en el segundo verso del poema (“muro derruido”) para reaparecer en este segundo repetidamente y volver en el último fragmento. Al final del mismo, las paredes maternales de la capilla se transforman en morada, “habitación” en la que el poeta puede recogerse, espacio de la interioridad donde se encuentra la vida, donde se nace a ella.

FRAGMENTO TERCERO

En este fragmento sigue la peregrinación (“avanzamos”) por el desierto, la soledad, la dureza del camino (calor, sed…). Si el fragmento segundo se enlazaba con el primer verso del fragmento primero a través de la imagen de los “jables”, el fragmento tercero se une al primero mediante el sintagma “perros en la orilla” (que aparece en el primer verso del poema). La Naturaleza penetra en los mínimos elementos de civilización (“la arena invade / el asfalto desierto”), al tiempo que sigue apareciendo personalizada: “brilla el sol / de la sed en las zarzas”; “la mano de la luz”; “el grito del sol”; “¡Insomne / luz pensada por los cardos / en llamas!”. Observamos aquí también un recurso de la tradición mística: la aposiopesis o exclamación ante la contemplación de un fenómeno (la luz en este caso) que maravilla, captando la atención del contemplador, porque en él se asiste a una epifanía (véase la relación existente con el pasaje de la zarza ardiente).

El proceso de vaciamiento emprendido por el peregrino encuentra su correspondencia en la Naturaleza: “luz vacía” [523], “dunas vagabundas”, “orillas calladas”, “cielo desnudo”, “desiertas aguas”. No se trata de una simple proyección del yo, sino de una revelación del ser de la Naturaleza (errante como

el propio peregrino) [524]. El poeta puede hallarse a sí mismo en la Naturaleza, con la que se encuentra en relación analógica, de la que es reflejo. La necesidad de plasmar una experiencia espiritual inefable lleva a explotar las posibilidades del lenguaje, con expresiones en las que se vulnera la lógica: “luz vacía”, “arde el tiempo”. En esta última se hace patente cómo a la sacralización del espacio ha de ir aparejada la entrada en un tiempo sagrado, “otro”, que rompe el simple devenir homogéneo del tiempo profano.

En la segunda estrofa ocupa un lugar central el mar (que se convierte, hasta el fin del poema, en símbolo principal). En esta estrofa es destacable la ausencia de verbo (que aspira a la detención del tiempo, para recrear el instante de la epifanía) y las repeticiones: anáforas (“contra…contra”), epífora (“aguas… aguas”). La estrofa comienza y concluye con idéntico sustantivo. El rasgo que se destaca del mar es su inmensidad (“aguas de inmensidad”; “orilla inmensa” –penúltimo verso del fragmento–), por lo que nos encontramos nuevamente ante “lo sublime” (potenciándose con el silencio y la soledad) [525]. Destaca la violencia del mar contra la tierra y el cielo, de modo que se enlaza el fragmento tercero con el siguiente (en el que vuelve a ocupar un lugar central el mar, si bien ya en armonía con el cielo y la tierra).

Aparece en este fragmento un elemento simbólico nuevo (la casa[526]), pero paralelo al símbolo de la capilla del fragmento anterior. La casa es espacio de interioridad, de protección frente al exterior. Ante la agresión violenta (“pleno mediodía /tasajeado, bajo el grito del sol”), la casa podría ser (al igual que la capilla) refugio sombrío en el que el peregrino podría acogerse. De hecho, la casa solitaria es una imagen de fuerte atracción para el caminante, en la que se recrea su sueño de habitar en la Naturaleza[527]. Sin embargo, el detalle que asombra al caminante es “la bombilla encendida”. Quizá no haya interioridad, o no haya dónde escapar de la luz; tal vez la bombilla (producto humano, pequeño frente al sol abrasador), como la casa, efímera ante la Naturaleza sublime, remita a la finitud, a la precariedad del hombre y, a pesar de ello, muestre en su persistencia (en su alumbrar aun de día) el deseo humano de perdurar, de querer ser. Esto explicaría la angustia que se refleja en el “grito del sol”; igualmente la casa es solitaria, se halla “en mitad de los páramos”, insistiéndose, por tanto, en la soledad y la pequeñez de lo humano. Aunque tal vez ambas ideas confluyan oscuramente en este símbolo, al insinuarse la concepción de la muerte como pura exterioridad en la que la interioridad queda abolida, no hallando refugio ni asidero. Asombra, por otra parte, que, como en las escenas anteriores, no aparezcan personas, sino tan sólo rastros de vida humana en los objetos.

El letrero de la casa ("Mafasca") remite al lugar legendario de Fuerteventura en el que se dice que, en las noches oscuras de luna nueva, aparece una luz misteriosa que salta y baila delante de los caminantes que recorren esas tierras, pareciendo jugar con ellos. El encuentro, en medio de este peregrinar por la soledad de estos paisajes, con una enigmática casa en cuyo letrero el caminante halla este texto que remite a una luz enigmática que (como en el primer fragmento) atrae al tiempo que desconcierta al hombre, no puede ser entendido como casualidad, sino como correspondencia, como revelación de la unidad de lo existente. Todo parece remitir a la luz que penetra y reúne a lo disperso, centro y fin de "Luz de Fuerteventura". Pero al mismo tiempo, encuentra también el poeta en este letrero (en la materialidad de la palabra), la sal ("nombre / enhebrado de sílabas salinas"). En el nombre de la casa (símbolo de lo humano) se entretejen el lugar sagrado, la luz y la sal: en el costado, en el corazón del hombre, se encuentran estos principios elementales que lo vinculan al lugar.

El clímax alcanzado al final de la estrofa ("pleno mediodía / tasajeado, bajo el grito del sol") conduce a un final anticlimático. La experiencia lleva a los caminantes al silencio meditativo (provocado por el asombro de lo vivido) y la contemplación de la Naturaleza. Tras el fuego de la tarde, comienza la puesta de sol que admiran estos "contemplativos": "No pudimos / decir otra palabra. Echados / ante la orilla inmensa, sobre la duna, / sólo había silencio, y el sol se retiraba". La posición del hombre ("echados") manifiesta su pequeñez ante lo sublime ("orilla inmensa") y descubre la actitud de humildad que crece en el peregrino tras las experiencias de su jornada. El atardecer va a disponernos ya a la contemplación de la noche en el último fragmento.

Podemos observar cómo en el poema han aparecido todos los símbolos elementales: el agua, el fuego, la tierra, el aire. "Luz de Fuerteventura" supone, por tanto, una inmersión en la Naturaleza a través de los símbolos que (con base natural) conforman el imaginario, puertas a través de las cuales se accede a la unidad de lo creado.

FRAGMENTO CUARTO

La primera estrofa se centra en la contemplación del cielo estrellado. El poeta se

dirige a un “tú”, al que exhorta a esta contemplación (“mira la estrella”, “mira / también el cielo”). Probablemente deba interpretarse como la amada que lo ha acompañado a lo largo de todo el camino (y que reaparece al final de este fragmento), pero también ha de leerse como imagen especular del lector, a quien se conduce en este viaje de conocimiento. Con estos imperativos se revela el carácter de “guía espiritual” que posee el poema: el lector encuentra un modelo que puede seguir para salir del mundo urbano en que se halla preso (ruidos, prisa, pérdida de lo espiritual –lo que lleva a la escisión interior del hombre–, individualismo que lo separa de los otros, separación de la Naturaleza) y penetrar en un tiempo y un espacio otros. Se ofrece una visión que abra “las puertas del alma” [528], enamore al lector y, penetrando en su imaginación, le invite a seguir su estela. Por ello, en efecto, puede hablarse de una “moral de la imagen” que encuentra su origen en la “misteriosofía de la insularidad” de que ha hablado el autor. En la Naturaleza el hombre se encuentra con lo trascendente, verdadero y permanente. Así puede alcanzar la unidad y afrontar las grandes preguntas que se esconden en su interior y lo angustian.

La posibilidad de contemplar el cielo parece consecuencia de una acción anterior (del proceso que se ha ido desarrollando a través del poema): “Hemos salido”. En este momento, se entiende que todo ha sido una peregrinación, un recorrido ascético hasta llegar a la noche, una travesía por el desierto y el fuego. El lector podría en este punto hallarse perplejo, sin saber de dónde han salido: todo el camino ha sido un recorrido exterior (aunque, obviamente, éste traduzca un camino interior). Parece que ahora se cierra el círculo que se abría en el primer fragmento (“entramos a otra luz, a otro silencio”), y en cuyo interior se contiene la experiencia vivida cuyo fruto es el poema, disponiendo al lector a atender a una meditación final. Esta oración (“hemos salido”) se explica como cita implícita del final del Infierno de Dante: “Lo duca ed io per quel cammino ascoso / intrammo a ritornar nel chiaro mondo; / e sanza cura aver d'alcun riposo, / salimmo su, el primo e io secondo, / tanto ch’i’ vidi de le cose belle / che porta’l ciel, per un pertugio tondo: / e quindi uscimmo a riveder le stelle” [529]. En el poema de Sánchez Robayna se repite este viaje iniciático: tras el paso por la dureza del día, salen a contemplar las estrellas (pudiéndose interpretarse el poeta como “duca”, como Virgilio).

El cielo estrellado es una de las imágenes propias de lo sublime. Ante la infinitud del cielo, en apariencia indiferente al sufrimiento humano, surgen las preguntas (especialmente por el contraste entre la finitud humana y la permanencia de los astros[530]), pero también puede encontrar sosiego el

contemplador. En la primera estrofa la Naturaleza se muestra armónica, sus elementos se corresponden e incluso parecen entrar en diálogo (“brilla / el mar, tendido hasta la estrella”). La luz del cielo se corresponde con la luz del mar, se refleja en él (la luz desciende sobre el mar que se tiende hacia ella, buscándola), hay un espacio de “intersección amorosa”, de encuentro en la Naturaleza, en cuyo interior permanece el peregrino [531]. Si en el fragmento anterior las aguas aparecían “contra las dunas”, contra las orillas, “contra el cielo desnudo”, en este último fragmento se dirige hacia el cielo y convive en calma (“ya liso”) armoniosamente con la tierra (“por la orilla / apenas salpicada”).

La segunda estrofa adquiere un tono meditativo, pues, en la calma de la noche, el poeta recuerda las experiencias de su recorrido iniciático, tratando de desentrañar su sentido. El final de “Luz de Fuerteventura” se concibe como una interrogación al mar, a raíz de su aparición como “mano atronadora” en el primer fragmento. Contrasta la placidez del paisaje con las interrogaciones retóricas (acentuada la última con una epanadiplosis), cuyo origen parece ser la escisión entre el hombre y la Naturaleza, la aspiración (no lograda del todo) a la unidad: “Mano atronadora, / ¿cómo fuiste posible, qué silencio / pusiste en nuestros labios, qué estupor / y qué viento de piedra nos mostraste? / ¿No somos hijos de la sal, no somos, / tuyos, no somos tú?”. El poeta ha afrontado lo terrible, capaz de devorar lo finito y la consecuencia (ante lo sublime) es el silencio, el estupor. El contacto con la Naturaleza imbuye al peregrino de un sentimiento de humildad cósmica,[532] que hará posible el trato piadoso (religioso) con la trascendencia.

El título conferido al hombre (“hijo de la sal”) enlaza con concepciones alquímicas. En el Rosarium philosophorum, la sal se revela como principio de la sabiduría, que encierra el “antiguo secreto de los antiguos sabios”, en la que está “la ciencia y los más principales y ocultos secretos de todos los antiguos filósofos”.[533] Para Khunrath, la sal es no sólo centro físico de la tierra, sino “sal sapientiae”, en la que hay que concentrar el sentido, la razón y el pensamiento. En Jacob Böhme, es el “salitre” la esencia de la que surgen los seres.[534]

La unión con la Naturaleza, la unidad que se revela en el fondo de lo existente, no le confiere al hombre la protección de esta potencia, que se descubre como terrible; el carácter maternal (el rostro de lo sagrado como “fascinans”) esconde el rostro “tremendum” de lo sagrado. Esta mano atronadora remite al final del fragmento primero: “el viento / y una mano de sal atronadora / hasta las lindes

de la luz”. A pesar de su identificación con la Naturaleza, el hombre sufre su violencia, anticipo del límite mortal en el que será arrasado.[535]

Contrasta la angustia del poeta con la placidez del paisaje. Las vivencias del día se resumen en pocos versos (como en “correlación diseminativa recolectiva”): la colina de los versos iniciales, la capilla de muros desconchados, la casa con la luz encendida. Parece dominar la imagen de la extensión, de la inmensidad (el cielo estrellado, el mar tendido, la casa en el páramo). Todo está bañado, unificado por la luz de la luna [536], luz maternal que parece mostrar piedad hacia el sufrimiento del hombre [537], posibilitando, en el recuerdo, la meditación; permanece, en medio del paisaje natural, la bombilla (símbolo de lo humano, de la soledad sin remedio de lo finito –provocada por la conciencia–): “Entretanto, en la casa / solitaria del páramo, una luz / permanece encendida”. Esta tranquilidad anticlimática no carece del aguijón de la melancolía, que parece incidir sobre el peregrino, centrando su meditación, ahondándola,[538] pues la melancolía “es el abismo del ser, la experiencia de un límite de nuestra propia conciencia ontológica” [539]. Encontramos así el espacio de “la inmensidad íntima” [540], el “pensar rememorante” o interiorización rememorante (Er-innerung) “que vuelve la inmanencia de los objetos de la representación en una presencia dentro del espacio del corazón” [541].

La menesterosidad de la condición humana encuentra su consuelo y su amparo en el amor (“ahora que las manos se buscan, se socorren / en esta noche de verano”). La relación amorosa se corresponde con lo Otro (Luz-Mar), es análoga: “nuestros cuerpos / se trenzan, como el nombre / salino de tu luz” [542]. Vuelve a revelarse la verdad del hombre, que es sal y luz (sal-sol[543]), un tejido, no un principio separado, sino relación con lo otro (es esta relación, no una “quiddidad” aparte que se relacione). El entrelazamiento de los cuerpos se corresponde con el entretejerse de la luz y el mar (la luz reflejada, inscrita en las olas ante los ojos del peregrino) y revela el tejido humano (sal y luz) así como su relación con la Naturaleza, con la que se encuentra inseparablemente unida desde su propio ser y verdad. Esta revelación, no obstante, es parcial, encierra un enigma, el desgarramiento del mal, ante el que sólo encuentra refugio y socorro en la mano amorosa[544].

Por ello esta analogía, esta relación con la trascendencia, no suprime la mortalidad: la noche se convierte en símbolo de la muerte (“noche mortal”) ante el que reluce la inmensidad del mar, símbolo de lo duradero, de lo eterno. No es extraño (antes al contrario) que, cuando se acerca el final y, con él, parece

palparse o intuirse una revelación a través de la palabra poética, la Naturaleza y el amor confluyan. El hombre se religa al lugar al que pertenece, encontrando la verdad de la tierra. Así lo manifiesta Sánchez Robayna en un texto relacionado con el poema que comentamos (como se observa en la alusión a los "murales desconchados de la ermita"):

¿No es, en efecto, el espacio una forma del deseo? ¿No nos contiene como una parte de él, pero suscitada o despertada en nosotros? Amamos el espacio (más aún el espacio desnudo) como si éste nos contuviese enteramente. El poeta griego veía en cada loma, en cada palmo de tierra pedregosa un escenario de antigua celebración. Y, sin embargo, nuestro espacio desnudo se abre a la historia y a la celebración con plena virginidad. Espacio inaugural. Y esa condición no sólo no nos hace amarlo menos sino paradójicamente, acaso más aún. ¿No vi en Fuerteventura los murales desconchados de la ermita, en un paraje desolado, como si de un rito se tratase, un gesto religioso de antigua adoración?

Deseo del espacio, o redescubrimiento del lugar. Late en él la vieja sangre sabida o imaginada (en el sentido más riguroso: vuelta imagen).

Y vamos hacia él como nos enseñó el adagio griego: Tierra seca, el alma más sabia y la mejor. Su misma desnudez es al fin su secreto. Las palabras no se acercan al lugar para revelar ese secreto, sino para hacer sentir o hacer latir en ellas el misterio de la desnudez, mezclado con el deseo mismo. Y la palabra puede enseñar así al conocimiento una verdad de la tierra. Tal vez se entrega entonces el lugar en su entera verdad, y entonces las palabras son una encarnación. Escribir con la tierra, escribir el lugar.

La tierra del deseo [545].

La tierra del deseo es la tierra toda, la Naturaleza toda, que se muestra como espacio sagrado al que es necesario volver, pues "somos un todo con la tierra, un todo con nuestro deseo, cuya ruptura nos ha alejado infinitamente de nosotros mismos" [546]. El espacio que contiene al hombre como una parte de él es la

Naturaleza y su relación con el hombre es la del Absoluto sagrado (lo contiene como una parte suscitada por él, es decir, se trata de un elemento que precede y toma la iniciativa, llamando a los seres a la existencia). La Naturaleza hechiza al hombre y lo interroga [547].

El final del poema convoca al hombre a una continua meditación sobre la "imagen respirante", en la que el hombre puede leerse y comprender su ser y su destino. La "imagen respirante" remite, nuevamente, a la cita virgiliana, pero aplicada, como vimos, a la Naturaleza. La imagen adviene tras la continua meditación insular, tras toda una jornada por el desierto, como epifanía; llama al hombre a seguirla, abriéndole a través de lo visible, lo invisible:

De ahí que la imagen, en la poesía, signifique siempre una moral de la imagen (y de ahí, en gran medida, la proximidad de la imagen poética y de la imagen pictórica). Pues para el poeta una imagen constituye ya una moral; el poeta es quien se entrega, sí, al destino de la imagen.

Una convocación de la presencia… El poema representa un oscuro o tentativo movimiento del ser y del espíritu hacia lo que no se posee, hacia la posibilidad de la presencia y de la posesión por la imagen. Esa imagen se sitúa, sin embargo, en la linde de lo real o de lo visible como punto desde el que acceder a lo invisible. Pues sólo la realidad –nuestra inmersión en lo real– puede, ciertamente, llevarnos a lo que está más allá de ella [548].

No es sólo una imagen viva (que respira), sino una imagen absoluta, que respira al hombre, absorbiéndolo, que crea un espacio en cuyo interior se encuentra el poeta [549]. La imagen como centro alrededor del cual gira el peregrino, capaz de imprimirse en su ánimo, de moldear su vida, suscitando así una "moral de la imagen", como ha observado el autor [550].

La imagen es la revelación de la trascendencia, de ahí que entable un diálogo final el poeta con ella (se dirige a ella como a otro, como un tú). El hombre sólo podría comprender su ser en este diálogo, pues se pertenecen: puede comprenderse en el trato con esta imagen que emerge, en la relación con el misterio al que se encuentra ligado. De ahí que la búsqueda espiritual persiga, en palabras de Lezama Lima, "la penetración del hombre en la imagen" [551].

Pero esta imagen que adviene es misteriosa, pues el poema es igual un saber que un no-saber, es un conocimiento oscuro. No se trata, por tanto, de una respuesta clara la que recibe el poeta, sino, al contrario, la convocación a una búsqueda sin fin, a un permanente interrogar a la revelación que se le ha ofrecido: "qué palabra nos dice tu sueño o tu verdad". No hay certezas para este ser mortal que escribe, precisamente, encarando su finitud; de ahí el tono en cierto modo elegíaco del final del poema [552]. La interrogación a la imagen-palabra se encuadra, por tanto, dentro de la dialéctica entre lo finito y lo infinito, lo efímero y lo permanente. Esta imagen trascendente (cuya verdad y altura brilla sobre quien la contempla) se encuentra asociada a los sueños del hombre (brotando incesantemente en su interior). Al igual que el hombre existe en el interior de la respiración de la imagen, también descubre su ser como sueño de éste ("somos ese sueño de la tierra" –afirma en "El idolillo"–[553]).

Podría el lector preguntarse cuál es esta "imagen respirante" a la que el poeta invoca, si se trata del "viento de piedra" que ha azotado al peregrino, o se alude a la correspondencia entre el cielo estrellado y las arenas, o a la casa del páramo, la capilla o la colina; cada una de ellas es una epifanía, una revelación que ha puesto en contacto al contemplador con una lejanía [554], con un fondo ilimitado; se trata de imágenes inscritas en el interior del hombre, pero que lo llevan más allá, a través de las cuales entra en contacto con la trascendencia. Por ello, la invocación final a la imagen remite al poema "Palmas sobre una losa fría", plegaria que tiene como interlocutor la Palabra, pues el centro del libro es la Palabra-Imagen [555]. Igualmente, "Luz de Fuerteventura" concluye con una invocación a la "imagen respirante", pues, como afirma el autor en Días y mitos, la oración es la forma a la que parece tender para él toda palabra [556]. El coloquio, que ha sido la forma que ha adquirido el final de "Luz de Fuerteventura", se descubre como meditación, diálogo con la trascendencia. El hecho de que esta imagen no se circunscriba a ninguna concreta de las aparecidas manifiesta su radical "otredad (mostrando la unión de las vías apofática y catafática), al tiempo que permite mantener la esperanza absoluta que el deseo provoca, sin que esta esperanza degenere en ninguna ilusión particular. El deseo absoluto, liberado de objeto (que no encuentra total satisfacción en ningún objeto finito), descubre el hambre de trascendencia del ser humano. El Deseo sería así (en palabras de Octavio Paz) "el verdadero nombre del hombre, la cifra de su ser (…). Pues, ¿qué es la temporalidad de Heidegger o la "otredad" de Machado, qué es ese continuo proyectarse del hombre hacia lo que no es él mismo sino Deseo?" [557]

El poema, en el que hemos asistido a una “iniciación en la luz” (desde la ardiente, a la luz oscura, desde la luz vacía a la luz de la luna o las estrellas), que se encuentra en cada ser y que se revela en el interior del hombre [558], culmina con una plegaria insistente, a la espera o la inminencia de una revelación. Deseo sin objeto, pregunta incesante que no encuentra respuesta (mas no por ello desespera), noche que apunta al alba, pero aún no asiste a su nacimiento, “Luz de Fuerteventura”, como todo Palmas sobre la losa fría es un poema religioso, en tanto que apuesta por la búsqueda de sentido en medio de la oscuridad y por la revelación a la que la fe y la esperanza abren.

Si el poema se constituye como itinerario espiritual que procura reunificar al hombre con la tierra, y de este modo llama y guía al lector en este camino de regreso al origen, traza también un discurso en torno a la propia palabra poética: la posibilidad de la revelación procede de la apertura incondicionada del hombre a la palabra. El espíritu ha de abrirse a ésta, a “un recibir infinito”. Con esta máxima disponibilidad, con esta continua interrogación a la palabra y la escucha incesante de lo que tenga que decir concluye el poema.

SITUACIÓN EN EL POEMARIO

Como quedó dicho al inicio, “Luz de Fuerteventura” constituye una obertura que fija algunos de los símbolos primordiales que irán reapareciendo a lo largo del libro. Dado que la poesía de Sánchez Robayna se concibe como una meditación en torno a la Naturaleza insular, los símbolos que pertenecen a este espacio se reiteran, así como los propios de la tradición mística. Las “cabras calizas” (“El idolillo”, p. 219), la planta en llamas (“el geranio en llamas”, en “La estrella”, p. 240), la “linde” unida a la ceguera (en “A una roca”, pp. 209-210: “Y en la linde / del sol volver, cegada, como el hombre”), la unión de sal y luz (“luz de sal”, p. 209), la colina (p. 218), los muros (“La espera, al sol”, p. 213), la luna sobre el muro (“La estrella”, p. 241), la casa solitaria en la noche (“La estrella”, p. 241), en la que brilla una luz (“La barca”, p. 237), la quietud nocturna de las aguas (“Para el acantilado”, p. 227) [559].

La repetición continua de los mismos símbolos caracteriza una poesía meditativa cuyo fin es lograr un acceso a lo sagrado, pues la técnica empleada por el poeta

ha de ser la que permita la aparición de esta trascendencia, la que disponga o guíe el espíritu del lector para que entre en contacto con esta realidad. Esta repetición se manifiesta no sólo en las imágenes [560], sino en la materialidad fónica del poema (como observamos al principio de este trabajo). Se configura, de este modo, en el cuerpo textual un “rito musical para la liturgia del poema” [561]. Este movimiento cíclico se encuentra estrechamente vinculado al “sentimiento del lugar” que, como el propio autor ha señalado es un espacio concreto al que su escritura vuelve “como un eterno retorno”. El movimiento circular en torno a una tierra a lo largo del conjunto de su obra (continuo rotar en torno a unos símbolos) produce una consagración del lugar. La Naturaleza se erige como templo (mediante el movimiento de “circumambulación”), en las entrañas del cual se halla el centro cuya revelación inminente se espera.

El espacio de la poesía de Sánchez Robayna, como es manifiesto, son las Canarias [562], hasta el punto de desarrollar (siguiendo a Lezama Lima) toda una teoría de la “insularidad” [563] (espacio de aislamiento, de exilio, pero posibilidad de contemplación y unidad con la Naturaleza). La reiteración de las imágenes propias de la isla es fruto de una intención contemplativa: frente a la mirada consumista, ávida de novedades [564], en la que el sujeto utiliza al objeto, se apropia de él quedándose en su superficie (de modo que el objeto ha de ser sustituido rápidamente por otro), la mirada contemplativa (con su perpetuo girar en torno a una imagen) pretende “habitar una imagen del mundo”, ahondar en un espacio, penetrar en su interior [565]. De este modo puede entrar en relación con lo sagrado (que, en tanto que trascendente, no puede ser objeto). El hombre moderno, escindido de la Naturaleza y dividido en su interior, encuentra en el viaje interior que supone la condición insular, la reconciliación.

“Luz de Fuerteventura” presenta, igualmente, la figura del poeta como caminante, peregrino o paseante, que irá reapareciendo en diversos poemas del libro [566]: “A una roca” (“mientras tú permaneces, mientras ves / a hombre y ave en su tránsito” [567]), “La espera, al sol” (“Iba solo, pensando, por los invernaderos, / el sol en lo más alto recortaba los muros” [568]), “La claridad” (“caminamos / junto a las aguas” [569]).

Sin embargo, el aspecto inaugural de este poema reside en el hecho de que desarrolla ante el lector el tema central del libro: la dialéctica entre lo permanente y lo efímero, la finitud del hombre, la constante interrogación entre la muerte y la vida [570]. Como se ha señalado anteriormente, “Luz de Fuerteventura” presenta una clara correspondencia con el poema que da título al

libro y, en cierto sentido, lo anticipa y preludia. Si el primero concluye con la invocación a la imagen esperando la inminencia de la revelación ("dinos…/ quiénes somos, quién eres, imagen respirante / qué palabra nos dice tu sueño o tu verdad"), "Palmas sobre la losa fría" es en su totalidad un diálogo con esta palabra, a la que se llama ("Ven entonces, palabra") y se pide que se pronuncie:

Y qué dirás, qué me dirás?

¿Dirás, sí al hombre en tu agua

viva, oh sumergida?

Dime.

Dime, no a mí, que entre las manos nada

tengo sino tu espera, tu inminencia [571].

"Palmas sobre la losa fría" refuerza, con símbolos bautismales, el rito de iniciación comenzado en "Luz de Fuerteventura" [572]. Se concibe, por tanto, el libro como preparación que permite la espera de la revelación, la llegada o encarnación de la Palabra-Imagen que podrá hacer renacer al peregrino. En ambos casos, la espera de la palabra sucede en la noche (no sólo el último fragmento de "Luz de Fuerteventura", pues, ¿qué son los fragmentos anteriores sino una simbólica noche oscura que ha de atravesar el peregrino? [573]). La inminencia o espera de la epifanía encuentra su encarnación plena en "Luz de Fuerteventura" a través del símbolo de la peregrinación por el desierto.

Este retorno sobre sí configura el libro como movimiento litúrgico, que aspira o tiende al advenimiento de la palabra que logre transfigurar el mundo. Se unen, de este modo, imagen y ritmo, en una configuración cíclica gracias a la cual lo arquetípico se reencarna en el poema, impregnando y configurando la imaginación del lector, en cuyo interior puede, así, nacer. Mediante el ritmo, el mito (concepto fundamental en la poética de Sánchez Robayna) regresa [574].

Se enlazan así el esquema imaginario fundamental del libro (la peregrinación)

con el movimiento rítmico (germen de la obra del poeta). Ambos son vías que dan sentido frente al roer del tiempo y de la muerte [575]. El hombre, que se descubre como “homo viator”, encaminando, por tanto, a un fin que da luz a su trayecto, invoca corporalmente en su viaje la meta a la que apunta, y reactualiza el exilio que padece respecto de su centro, esperando que éste se quiera manifestar.

Este girar en torno a una imagen, esta pregunta incesante a una misma imagen que acaba transformándose en una disposición a dejarse interrogar por ella, acaba por “fundirla con la masa oscura de nuestro corazón”, permitiendo al lector “penetrar en el pecho de lo visible”[576]. De este modo se configura una poesía metafísica y ascética[577]. Podrían aplicarse, así, a la escritura de Sánchez Robayna, las palabras con las que él mismo ha comentado la pintura de Dokoupil:

La búsqueda del Graal insular le lleva ahora a una esencia ante la que reemprende una y otra vez la misma suma órfica, el mismo lienzo obsesivo de la epifanía insular.

(…) Sus paisajes (…) no contienen una sola figura humana. Lugar o espacio puro de la contemplación a-histórica. Lugar donde los montes lucientes, la nube roja o el sol del alba en las laderas negras hacen posible el encuentro del hombre con una verdad de la imaginación: una verdad de la imagen. En ella busca el hombre su epifanía, un ser ya no privado de su ser en la luz de la imagen que es ahora la luz de la imagen insular [578].

Memoria y diálogo:

Thomas Merton y Ernesto Cardenal conversan con Miguel Hernández

en la abadía de Gethsemaní, Kentucky

Jamie Scott Ross

Willamette University

I. EL ENCUENTRO

En las páginas iniciales de su Vida perdida, Ernesto Cardenal recuerda, con cierto sentimiento de asombro, la soltura con la que Thomas Merton, el maestro de novicios que guía al nicaragüense durante sus años de formación en la abadía de Gethsemaní, Kentucky, se expresa en español: “Hablábamos en español,” escribe Ernesto Cardenal, “porque su español era mejor que mi inglés. Lo que me sorprendió mucho, porque en todo lo que había escrito de su vida yo no recordaba que él contara nunca que estuviera aprendiendo español; y cómo lo había aprendido muy bien en el encierro de la Trapa, me parecía como milagro [579].” Al poco de conocerse en Gethsemaní, otra peculiaridad mertoniana se despliega ante la curiosidad de Ernesto Cardenal: la poesía de lengua española y la actualidad política del mundo hispanohablante, particularmente en su contexto latinoamericano, ejercen una fuerte atracción en el religioso estadounidense. A partir de este momento, el novicio de Nicaragua ayudará al gran monje-escritor de la Trapa a ir perfeccionando su español y a afinar sus conocimientos sobre América Latina[580].

La profundidad del interés de Thomas Merton por la lengua, la política y la cultura latinoamericanas es tal que incluso planea, con Ernesto Cardenal, la

fundación de una comunidad trapense en Iberoamérica, llegando ambos a la eventual conclusión de que el Archipiélago de Solentiname reúne todos los elementos que más imprescindibles les parecen. Aunque el novicio sí logra forjar un pequeño espacio socio-espiritual en Solentiname, un pequeño oasis todavía existente y dedicado a la espiritualidad, la cooperación y la expresión artística, nunca se hace realidad el deseo de Thomas Merton de trasladarse definitivamente a Nicaragua y de participar plenamente en la construcción y el funcionamiento diario de esa comunidad. La visita que le promete a Ernesto Cardenal se ve truncada debido a su inesperada muerte en Bangkok.

Ernesto Cardenal también menciona, en el mismo libro, que Thomas Merton siente mayor apego emocional a América Latina que a Estados Unidos, debido en parte a sus raíces francesas –no nace en Estados Unidos sino en Francia (1915)– y al hecho de que cree ver en los poetas de lengua española una expresividad literaria de alguna manera superior a la de los poetas anglohablantes. De hecho, Thomas Merton no sólo pide a Ernesto Cardenal que traduzca su poesía al español, sino que incluso comenta al nicaragüense su convicción de que su poesía tiene más en común con las tendencias latinoamericanas y que, al ser vertida al español, crece en sonoridad como si fuera el idioma en el que tendría que haber sido escrita originalmente.

No tiene por qué sorprender a nadie, entonces, la abundante curiosidad con la que, al día siguiente de la llegada de Ernesto Cardenal a la abadía trapense de Gethsemaní, Thomas Merton hojea el lote de libros que el novicio trae entre sus pertenencias, pidiéndole prestados varios títulos. Curiosamente, es el mismísimo Merton quien expresa, en una ya desaparecida carta redactada antes del inicio del viaje de Ernesto Cardenal desde su Nicaragua natal a Estados Unidos, el deseo de que el futuro novicio no deje de llevar con él una generosa selección de libros. Al referirse a esta carta en su "Historia de una correspondencia," Ernesto Cardenal menciona el a menudo desconcertante entusiasmo e insistencia –un entusiasmo que, en términos hermenéuticos, le provoca momentos de verdadera extrañeza– con que su maestro de novicios incita a hablar "de Nicaragua, de Somoza, los poetas nicaragüenses, poetas de otros países de América Latina, otros dictadores" y las palabras abiertamente críticas que usa al hablar de la abadía y la vida monástica [581]. En la misma "Historia," Cardenal comenta que, aunque no siempre entendía el muy peculiar mirador desde el que Merton interpretaba el mundo y sus propias experiencias espirituales, místicas, una visión que, según el novicio, no iba a poder aprender de los textos más clásicos o canónicos del misticismo occidental, sí reconoce, en el mismo momento de las

numerosas conversaciones que comparten, la “formación monástica muy especial”[582] que su maestro de novicios le ofrece durante su estancia en Kentucky.

Poemas chinos, árabes, portugueses, franceses, griegos: las traducciones que Thomas Merton aborda a lo largo de su vida proceden de un número generosísimo de idiomas. En cuanto a la poesía que vierte del español al inglés, su predilección por América Latina reduce la presencia española a dos poetas de perfil revolucionario: Rafael Alberti y Miguel Hernández. En el caso de Rafael Alberti, traduce cinco poemas procedentes de Roma, peligro para caminantes, un poemario cuya primera edición se publica en México en 1968, apenas unos meses antes de la muerte del monje trapense, por electrocución, en diciembre del mismo año. Una selección interesante que, aunque merecedora de un artículo, tiene poca cabida aquí debido a las limitaciones de espacio y el deseo de profundizar todo lo posible en el aun menos probable encuentro entre Thomas Merton y Miguel Hernández, un encuentro del que surgen la traducción de un poema del Cancionero y romancero de ausencias y la redacción de un poema original que el norteamericano titula “For the Spanish Poet Miguel Hernández.”

Tanto la selección del poema hernandiano como el hecho de que Miguel Hernández no fuera un poeta de gran difusión en los años posteriores a la Guerra Civil española, sobre todo en el mundo anglohablante, a lo que había de añadir el aislamiento en el que vive, hacen del intercambio poético entre los dos, entre el monje trapense y el poeta oriolano, una realidad improbable. La hipótesis más lógica parece ser que Merton haya encontrado, en una de las múltiples bibliotecas públicas y universitarias a las que pide libros regularmente, algún título hernandiano publicado en Argentina, sin conocer, o incluso conociendo, el nombre y la importancia poética del poeta español. Otra posibilidad es que la poesía de Miguel Hernández llegara a manos del monje norteamericano por medio de Ernesto Cardenal u otro amigo. De nuevo, la voracidad de lectura y la milagrosa capacidad de trabajo –según opina Ernesto Cardenal–[583], la intensa curiosidad y la prácticamente obsesiva actividad escritural que despliega Thomas Merton a lo largo de su vida monástica limitan la profundidad de la experiencia de desconcierto que pueda provocar en el lector, en un principio, este encuentro entre dos poetas cuyas vivencias, en el tiempo y en el espacio, no parecen, a primera vista, tener mucho en común.

En términos hermenéuticos, el monje trapense explora e interpreta, fragmentariamente, el lenguaje hernandiano, de cuya interpretación personal

emerge otro lenguaje, híbrido, un espacio en el que se entrelazan lector y autor. Un lenguaje-testigo: el claroscuro donde el volumen de un mundo, de un paisaje o incluso de un retrato, se va haciendo visible gracias a las sutiles gradaciones de oscuridad y las aisladas epifanías de luz que se combinan para posibilitar o ahondar, personalizar o modificar, inevitablemente, la comprensión. En este sentido, "Our Lady of Gethsemani" es un espacio geográfico real que también representa el punto de partida y de llegada de una memoria poética que se encuentra, simultáneamente, en Orihuela y en Solentiname, en la experiencia poéticoespiritual de Miguel Hernández y en esa peculiar forma de misticismo que Ernesto Cardenal va aprendiendo a raíz de sus conversaciones con Thomas Merton.

II. LENGUAJE, DIÁLOGO Y MEMORIA

En el poema hernandiano que Thomas Merton elige traducir, reproducido aquí en su versión original, se retrata el amor como si fuera una luna alzándose entre dos palmeras que nunca llegan a tocarse.

El amor ascendía entre nosotros

como la luna entre las dos palmeras

que nunca se abrazaron.

El íntimo rumor de los dos cuerpos

hacia el arrullo un oleaje trajo,

pero la ronca voz fue atenazada,

fueron pétreos los labios.

El ansia de ceñir movió la carne,

esclareció los huesos inflamados,

pero los brazos al querer tenderse

murieron en los brazos.

Pasó el amor, la luna, entre nosotros

y devoró los cuerpos solitarios.

Y somos dos fantasmas que se buscan

y se encuentran lejanos [584].

Distanciándose (aparentemente) de su habitual enfoque latinoamericano, Thomas Merton se asoma a los versos del poema de Miguel Hernández y empieza a explorar el lenguaje que es el poeta oriolano, traduciendo al inglés un texto poético en el que el amor se describe como una presencia cercana aunque distante. El acto de traducción representa, en parte, la concreción escritural de un proceso dialógico, un proceso que, además, se fija en el poema original ya mencionado: "For the Spanish Poet Miguel Hernández." En el mismísimo momento en que se abre el libro para iniciar la lectura, nace un diálogo entre el traductor y el lenguajepoeta que se despliega ante su mirada. En efecto, ese inicio puramente exterior se transforma en interiorización tras pasar por una serie de mediaciones, una serie de mecanismos que iluminan la comprensión, por Thomas Merton, del lenguaje que se intenta interpretar. Sin embargo, al interiorizar el diálogo, el lector abandona toda postura puramente testimonial para convertirse en elemento activo, dinámico y generador de sentido.

Para comprender el lenguaje o memoria impresa que es la poesía de Miguel Hernández, Thomas Merton, como todo intérprete, necesita verse reflejado en las palabras que lee e ir despojándose de ciertos fragmentos del sí-mismo que

contiene en su interior, de ese sí-mismo que es, al fin y al cabo, otra alteridad que, optando por desarrollar una verdadera conciencia hermenéutica, se modifica constantemente al adecuar sus prejuicios al sentido de lo interpretado y el paso del tiempo. Asimismo, el texto, al recibir el retorno de lo comprendido al espacio exterior y común del diálogo, se convierte en otro. Los dos –texto y lector– son elementos dialógicos activos que se lanzan preguntas y respuestas con la esperanza de entenderse mutuamente. A veces, esa comprensión se concreta, se fija en texto escrito y se deposita como objeto tangible, contemplable, como libro o poema o fotografía, como film o carta, en las manos de otro intérprete, en el umbral de un nuevo diálogo.

En efecto, la versión inglesa del poema de Miguel Hernández y el poema mertoniano que de esa experiencia surge representan un entender perfecto pero incompleto; es decir: representan una comprensión basada en la información que se tiene a mano, pero sin transformarse en monolito, en solidez irrompible. Thomas Merton entiende el objeto de su interpretación desde el mirador de sus vivencias, desde sus preconceptos o prejuicios, desde el amplio horizonte que constituye su apuesta de comprensión, su postura interpretativa ante la totalidad de lo que le rodea y da forma al sí-mismo que dentro de él reside.

Lenguaje, diálogo, memoria: en El elogio de la infelicidad, Emilio Lledó afirma que cuando "hablamos un lenguaje que va más allá de la simple referencia a lo real del inmediato vivir –el usual lenguaje de la cotidianidad–, aparece, indefectiblemente, un lenguaje interior, coagulado en el tiempo de nuestra historia personal que es el rostro íntimo de lo que somos." [585]Obviamente, en todo diálogo confluyen, se entrelazan, tocándose y alejándose, dos o más lenguajes, dos o más identidades, dos o más experiencias vivenciales cuya memoria es el motor que genera el movimiento dialógico. Mientras toda forma de fanatismo congela este fluir o intercambio, esta posibilidad de reconocerse en la alteridad y, como resultado, de llegar a ser otro, el diálogo que surge de una verdadera conciencia hermenéutica no impone sus prejuicios a lo interpretado, no obliga al otro a deshacerse de su propia identidad para reconstruirse como espejismo, como una entidad genérica cuyo sí-mismo procede exclusivamente de un evento exterior, de una presión ideológica, de un elemento de coacción.

Sin embargo, tanto el reduccionismo como la dilatación democrática del diálogo tienen su origen en esa fuente de memoria que reside en el lenguaje y sirve, inevitablemente, como punto de partida para todo acto de interpretación. Es un concepto que esboza Eduardo Galeano al opinar que "la memoria está en el aire

que respiramos; y ella, desde el aire, nos respira"[586]. En efecto, el periodista uruguayo defiende, trazando de nuevo la misma definición que formula Emilio Lledó desde la conciencia hermenéutica, que la memoria no debería entenderse como elemento obstruccionista, congelado, en el tiempo y el espacio, sino como impulsor, como un mecanismo de comprensión en constante movimiento hacia un no-lugar prácticamente inalcanzable que sólo se encuentra en el ahora y su futuro, en ese momento posible que asimismo desborda los límites del ayer: "No nació para ancla," opina Emilio Lledó. "Tiene, más bien, vocación de catapulta. Ella no reniega de la nostalgia; pero prefiere la esperanza, su peligro, su intemperie." [587] Thomas Merton parece estar de acuerdo: "If I am going to have a true memory," escribe en New Seeds of Contemplation, "there are a thousand things that must first be forgotten," porque una memoria "that is not alive does not "remember" the here and now." [588] Al fin y al cabo, opina el monje, "We are so convinced that past events must repeat themselves that we make them repeat themselves." [589] Poco sentido tiene, según estos pensadores, usar la memoria para apuntalar falsedades, errores del pasado, en vez de construir algo mejor en el actualidad y entregarlo a ese mismo presente, y al futuro.

Emilio Lledó, con su habitual perspicacia, forma una opinión muy parecida en El surco del tiempo, libro subtitulado significativamente Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria, al captar que la inmortalidad de la memoria, fijada como escritura o no, es, simultáneamente, vida nueva y muerte. Es, como toda palabra poética, athánaton sperma:

Una semilla, pues, siempre distinta y, sin embargo, siempre idéntica, con la identidad que presta la repetida esperanza del mismo fruto; muerte y vida a un tiempo. pero vida que surge por esa muerte y tal vez, incluso, desde ella. Una muerte que, como en el tiempo, se proyecta sin ruptura cada instante, cada latido que se apaga en el incio del venidero [590].

El logos como acto dialógico, como un prolongado intercambio de memorias que son capaces de abrir puertas y ventanas, que se entrelazan para hilvanar dos miradores distintos en un espacio común, en una región altamente democrática de lecturas, de interpretaciones, que confluyen para dar forma a un texto

eternamente otro, un texto nacido de un juego dialógico cuyo motor es una serie de preguntas y respuestas y cuya fuente de energía es la disposición hermenéutica de los intérpretes que participen humildemente en el proceso de comprensión. Asimismo, el logos se somete a un pulso regenerador de la vida, brotando del acabamiento de una memoria para transformarse en otro y así alejarse de sí mismo sin dejar de pertenecerse.

III. EL LECTOR: UNA LUNA ENTRE DOS PALMERAS

"Desde el momento en que el intérprete pretende hacer consciente lo que él supone que constituye el universo inconsciente del autor," opina Emilio Lledó, "está llevando a un plano inadecuado su intransferible temporalidad." [591] Es decir, aunque la memoria del lector afluya en la corriente semántica que la envuelve, donde fluyen asimismo los recuerdos que un autor ha fijado en un momento histórico preciso, todo esfuerzo por descifrar definitivamente lo inasible se ve condenado a una inevitable frustración. Desenterrar y "recuperar otra consciencia por medio del texto ajeno," continúa Lledó, "es una empresa imposible."[592] En efecto, la constante temporalidad en la que vive el autor de una obra imposibilita la fijación monolítica de un sí-mismo, de esa mismidad inalcanzable que el autor alberga en su interior. La mismidad es, entonces, una verdadera alteridad. Asimismo, se fortalece, en la estela que deja detrás de sí esta línea de pensamiento, toda teoría que ponga en duda la viabilidad de hacer consciente la inconsciencia de un autor cuyo texto se lee desde el mirador de lo que constituye, al fin y al cabo, otro sí-mismo intrínsecamente temporal, inasible.

En este sentido, la traducción que realiza Thomas Merton del poema de Miguel Hernández es, más que una exploración de Miguel Hernández como personalidad, como ser humano conocible, el mero sondeo, sólidamente dialógico, de un lenguaje en el que Thomas Merton se ve reflejado temporalmente, un reflejo en el que la memoria mertoniana encuentra un espacio ofrecido a la comunión, un lugar compartible aunque diferente, otro.

Siguiendo el camino marcado por las abundantes aproximaciones biografistas al lenguaje poético de Miguel Hernández, parece lógico leer o interpretar el poema

hernandiano desde un mirador exclusivamente materialista, entendiendo en las referencias al amor un deseo físico o carnal entre dos amantes reconocibles y nombrables. Sin embargo, existe otro camino interpretativo que se abre ante la mirada de Thomas Merton.

En Hacia la poesía de Miguel Hernández (variaciones hermenéuticas) [593], se distingue que el lenguaje hernandiano de madurez representa una extraña relación simbiótica entre dos prejuicios, en términos hermenéuticos, que, a primera vista, parecen anularse mutuamente: exclusividad materialista y necesidad de trascendencia. Es decir, aunque el lenguaje hernandiano rechaza toda estructura jerárquica basada en el concepto de divinidad, optando por defender un concepto enteramente material de la existencia humana, la necesidad de interpretar el mundo que le rodea en términos de trascendencia, de inclusividad, de superación ante la inevitable brevedad de la vida humana, constituye una segunda piedra angular en la que se sostiene gran parte del universo que se fija como texto escrito, como escritura poética, sobre todo en Cancionero y romancero de ausencias. En parte, el matrimonio de estas contradicciones, de esas aparentes paradojas, se expresa como la unión de todos los puntos cardinales, por ejemplo, en un solo espacio compartido. Contrarios inseparables, condenados a relacionarse simbióticamente en el ecuador que representa una reunión de antípodas, de polos, de distancias: el mundo superior y el inferior, lo subterráneo y lo celestial (o incluso sideral), el espacio exterior y el interior, el otro y el sí-mismo.

Uno de los planteamientos centrales de la ya mencionada y relativamente extensa monografía consiste en el deseo de alejarse de toda lectura biografista – o, en el otro extremo, estructuralista– del lenguaje hernandiano, de todo prejuicio o preconcepto cuyas raíces históricas, ideológicas, hagiográficas, pedagógicas o teóricas limitan la movilidad del lector y generan un tipo de reduccionismo interpretativo que asimismo encauza la lectura hacia una visión exterior y exteriorizante del mundo poético que surge, poco a poco, de la pluma de Miguel Hernández. Dicho de otro modo, el lenguaje hernandiano se ha entendido con insistencia como fiel reflejo de una experiencia completamente exterior que, una vez transformada en poesía, se envía al pueblo, al hombre sencillo, como si fuera un documento histórico y autobiográfico, una crónica versificada cuyas últimas manifestaciones revelan la postura puramente materialista de su autor. Miguel Hernández es, visto desde esta óptica, un héroe revolucionario cuya poesía es el mero resultado de las experiencias acumuladas durante un viaje hacia el descubrimiento de una verdadera conciencia de clase. Así, las claves de lectura

se encuentran en los nombres de sus amigos, sus enemigos, su familia, sus convicciones ideológicas.

Aplicado a la lectura de la primera estrofa del poema que Thomas Merton traduce en la abadía de Gethsemaní, el preconcepto de exclusividad material desembocaría en una conclusión prácticamente inevitable: el amor de Miguel Hernández y Josefina Manresa se metaforiza como luna, una luna cuya distancia inalcanzable se eleva entre dos palmeras, entre los dos amantes que, debido a la constante separación que les dictan las circunstancias, la guerra, la cárcel, ven imposible su future unión.

El amor ascendía entre nosotros

como la luna entre las dos palmeras

que nunca se abrazaron[594].

Esta lectura, en cuya apuesta interpretativa se conserva o incluso se potencia el impacto emocional del poema, es completamente factible. Sin embargo, el último verso de la estrofa podría provocar en el intérprete una extrañeza o alienación hermenéutica, una duda que hace tambalear, de manera casi imperceptible, el horizonte de expectativas que se construye sobre la interpretación exterior y exteriorizante del poema. Sin anular la viabilidad de la lectura inicial, surge del diálogo entre el texto y el lector, entre el lenguaje que es Miguel Hernández y el hermeneuta, una pregunta capaz de entreabrir la puerta de otra interpretación.

Al insinuar que los amantes, como las palmeras, nunca llegan a abrazarse, se debilita la aparente obligación de ver en ese nosotros a Miguel Hernández y a Josefina Manresa, puesto que es una afirmación que se aleja de la realidad biográfica del poeta oriolano. Aquí la frustración provocada por la separación es permanente e inalterable: aunque llevan mucho tiempo –meses o años o décadas– deseándose, en ningún momento llegan a abrazarse, ni en el pasado ni en el presente.

La verdadera conciencia hermenéutica reconoce en la formulación de toda

interpretación, de toda comprensión justificable, la responsabilidad de leer cada fragmento textual desde una perspectiva orgánica, sondeando no sólo un verso o un poema, por ejemplo, sino la totalidad de los versos que el poemario contiene. Dicho de otro modo, el texto ha de entenderse como comunicación perfecta, en el sentido de completo. Posteriormente, desde el contexto de su propia experiencia vital e intelectual, el hermeneuta, sin romper las fronteras de esa compleción, sin petrificarse, interpreta el objeto textual a raíz de un juego de preguntas y respuestas, un proceso gracias al cual se enriquece lo leído a la vez que el intérprete se vuelve otro, desplegándose hacia adentro y afuera mientras dialoga con el texto.

Aunque es difícil precisar qué amplitud pudo tener la lectura de Miguel Hernández por parte de Thomas Merton, el monje entiende necesariamente el lenguaje hernandiano desde el mirador de sus experiencias, desde el contexto de su propio bagaje cultural y su peculiar forma de interpretar el mundo. Es decir, aunque lea fragmentaria o incluso aisladamente un número reducido de poemas, esos fragmentos los reconoce rápidamente –se reconoce en ellos– puesto que se encajan con facilidad en el horizonte de su propio lenguaje, en el lenguaje que es Thomas Merton, un lugar cuyo espejo refleja una comprensión que el monje capta como si fuera suya, como si la hubiera generado él mismo. El escritor y el lector afluyen en la misma corriente semántica, confluyendo sin abandonar su alteridad. En este sentido, el poema que traduce lo entiende orgánicamente, pero no desde un contexto poético hernandiano sino desde una comprensión místico-espiritual y solidaria, desde el terreno en que se mueve como monje y pensador social.

Ahora, si la traducción que realiza Thomas Merton del poema hernandiano es el resultado de un proceso de autoreconocimiento, de diálogo abierto, ¿qué ve o en qué sentido se reconoce Thomas Merton en el poema? Es decir, ¿qué recuerda?

Sabido es que la poesía de San Juan de la Cruz se convierte muy pronto en una de las obras que maneja el joven Miguel Hernández. Ningún secreto. De hecho, Jesucristo Riquelme, en su análisis del auto sacramental hernandiano, concluye que esa primera lectura de San Juan de la Cruz refleja el conservadurismo religioso y político del entorno juvenil del poeta. Sin embargo, en Hacia la poesía de Miguel Hernández (variaciones hermenéuticas)[595] se esboza una teoría que entiende la obra de San Juan de la Cruz como elemento primordial de la memoria poética del oriolano, una obra que se metamorfosea, adecuándose periódicamente a los cambios vivenciales que empujan a Miguel Hernández

hacia distintos miradores interpretativos. De lectura conservadora a lectura revolucionaria: el poeta, aunque empieza viendo en San Juan de la Cruz el espejo de su conservadurismo, acaba por contemplar en él un mecanismo capaz de provocar una emancipación constante, capaz de desplegar ese hacia emancipatorio en el que se revela, en parte, el matrimonio entre el prejuicio de exclusividad materialista y el preconcepto de trascendencia. Asimismo, esa perspectiva exterior y exteriorizante se expande para ocupar un mirador interior e interiorizante. La palabra poética se ensimisma, profundizándose, desplegándose, universalizándose al hurgar cada vez más en la experiencia humana, y al verse ante la inexorable necesidad de entender esa experiencia como trascendente, inmortal.

Miguel Hernández, expresándose en primera persona plural y describiendo la inabarcable distancia que separa a los dos amantes, desaparece sin desaparecer; es decir: ya no es él –aunque sigue siéndolo–, sino otro, un otro innumerable. El poeta describe, en efecto, el vacío que impide la unión de los amantes, concretando el riguroso nivel representativo de la primera persona plural en imágenes claras de exterioridad. La poderosa presencia de la subjetividad a la que quiere dar voz desaparece sin desaparecer en la figuración de una naturaleza que la torna innumerable. Es una opinión que coincide con lo esbozado por Andrés Sánchez Robayna en "San Juan de la Cruz: destrucción y sentido," un artículo en el que el sentido único del lenguaje se postra ante el altar de una radicalización dialógica, sanjuaniana, en la que todos los lectores pueden contemplarse[596]. En el nosotros del primer verso se contienen Miguel Hernández y Josefina Manresa, un él desconocido y una ella igualmente desconocida, el lector mismo y su amante, un yo y la irremediable alteridad de su sí-mismo, Thomas Merton y Dios.

Después, esa abrupta transición entre el verso con el que se inicia el poema (ascendía entre nosotros) y el verso que cierra esa primera estrofa (nunca se abrazaron), pasando del uso del pretérito imperfecto al contundente uso del pretérito indefinido, de la intimidad de ese nosotros al distanciamiento que se insinúa al expresarse en tercera persona. El nosotros original vuelve repentina y fugazmente en el penúltimo verso, un retorno frágil que se transforma rápidamente en dos fantasmas que se buscan. Las distancias se dilatan ante el deseo, ante estos amantes –en términos juanramonianos– deseados y deseantes.

El íntimo rumor de los dos cuerpos

hacia el arrullo un oleaje trajo,

pero la ronca voz fue atenazada,

fueron pétreos los labios.

El ansia de ceñir movió la carne,

esclareció los huesos inflamados,

pero los brazos al querer tenderse

murieron en los brazos.

Pasó el amor, la luna, entre nosotros

y devoró los cuerpos solitarios.

Y somos dos fantasmas que se buscan

y se encuentran lejanos[597].

Sea un verdadero ejemplo de poesía mística o no, este poema hernandiano admite una lectura mística. Como en el caso del Cantar de los cantares o de los poemas de San Juan de la Cruz, las abundantes referencias a la solidez del cuerpo humano, al deseo físico de unión aparentemente sexual, no impiden el despliegue de una interpretación espiritual o trascendente, metafórica, alegórica, simbólica. El contemplativo se sumerge en sí mismo, buscando la estela de Dios, sin poder tocarle, sin poder unirse o abrazarse a él. La vida humana se representa como un estado espectral: la vida es la muerte, la muerte es la vida. Los labios pétreos, sepulcrales, desean fundirse apasionadamente. Los amantes son “dos fantasmas que se buscan / y se encuentran lejanos”; aunque la lejanía imposibilita la unión, los amantes se encuentran, comparten un mismo espacio,

un lugar íntimo en el que residen, confluyendo sin tocarse.

El ecuador de los contrarios: arriba y abajo, izquierda y derecha, pasado y futuro, cercanía y lejanía, tangible e intangible, vida y muerte. “A door opens in the center of our being,” escribe Thomas Merton, “and we seem to fall through it into immense depths which, although they are infinite, are all accessible to us.”[598] El contemplativo se ensimisma, se sumerge para descubrir el vacío que es Dios, un momento que envuelve a la mente “in the air of an understanding that is dark and serene and includes in itself everything,”[599] haciendo desaparecer, en efecto, toda dualidad, toda paradoja, toda multiplicidad o complejidad.

Thomas Merton advierte a los futuros contemplativos que es peligroso buscar la soledad de la contemplación como si fuera un motor de evasión, de huida, como si esa soledad fuera un verdadero aislamiento, un santuario privado. “We do not go into the desert to escape people,” opina el monje de la Trapa, “but to learn how to find them; we do not leave them in order to have nothing more to do with them, but to find out the way to do them the most good.”[600] La soledad contemplativa que articula Thomas Merton es un sumergirse en el sí-mismo, un ensimismamiento cuya meta no es un escaparse del mundo y de sus habitantes, sino un intento de entenderlo todo desde un contexto espiritual, un deseo de reconocerse en lo otro, de desposeerse de todo al ver a Dios en todo, de saber cómo relacionarse con los demás seres humanos, con esa abundante alteridad que se encuentra, curiosamente, en la soledad interior de la contemplación.

En otro pasaje del mismo ensayo, Thomas Merton se refiere de nuevo a ese desierto de soledad: “If you go into the desert merely to get away from people you dislike, you will find neither peace nor solitude; you will only isolate yourself with a tribe of devils”[601]. La soledad de la contemplación sólo se puede justificar, continúa Merton, si nace de la convicción “that it will help you to love not only God but also other men”[602]. El amor es, entonces, un motor imprescindible; sin el amor, sin la presencia o el deseo de alcanzar ese amor absolutamente inclusivo, la soledad se convierte en trampa, en exclusión, se asfixia bajo el peso de los prejuicios reduccionsitas que erigen murallas de apartheid, de odio, de racismo, de arrogancia ideológica o social o económica. “Solitude is not separation,” concluye el monje de la abadía de Gethsemaní[603].

Esta visión contemplativa queda de alguna manera reflejada en El hombre

acecha, el segundo poemario hernandiano que se publica en plena Guerra Civil española (1938). En “Canción primera,” el poema que encabeza el libro, Miguel Hernández, en vez de limitarse a señalar la destrucción y los crímenes provocados por el bando contrario, por los otros, describe su propia degeneración humana en un mundo de violencia. Es el yo del poema el que sufre una extraña metamorfosis: de las manos salen garras y, como si fuera un tigre, el yo poético está dispuesto a hundir esas garras en el cuerpo de quien sea. De hecho, ni el hijo es capaz de librarse del peligro, viéndose completamente vulnerable ante la degeneración violenta del entorno militarizado, bélico, que poco a poco ha venido convirtiendo a su padre en simple portador de destrucción, de violencia.

Crepitan en mis manos.

Aparta de ellas, hijo.

Estoy dispuesto a hundirlas,

dispuesto a proyectarlas

sobre tu carne leve.

He regresado al tigre. Aparta, o te destrozo.

Hoy el amor es muerte,

y el hombre acecha al hombre [604].

Podría ser el retrato poético de ese hombre que, al separarse de los demás, al no verse reflejado en los otros que se reúnen delante o incluso dentro de él, se entrega a los preceptos que rigen el horrible funcionamiento de la tribe of devils de la que habla Merton. A partir de este momento, brotando como llamas del

último verso de "Primera canción," se van encadenando poemas como pequeñas fotografías o diminutos reportajes en los que se documenta el comportamiento del hombre en tiempos de guerra: el patriotismo, el hambre, la industria militar, batallas, los enemigos del desconcertante "Los hombres viejos" o las cárceles, el sufrimiento del pueblo o la lenta destrucción del cuerpo humano. El infierno, escribe de nuevo Thomas Merton, "is where no one has anything in common with anybody else except for the fact that they all hate one another" y se lanzan el uno al otro a ese incendio en el que "each one tries to thrust the others away from him with a huge, impotent hatred"[605]. Todo es indescifrable, exclusivo, una distancia insalvable que se entiende desde el miedo, el odio, la destrucción, la competencia brutal, la supremacía.

Y después aparece "Canción última" (también escrita en cursiva, al igual que "Primera canción"), de repente y envuelto en el silencio de un hombre, un poema como un faro en cuyas paredes escriben sus nombres los hombres que han vuelto a sus países de origen, a sus casas, después de una larga campaña en el infierno, cerrando el poemario como si fuera un anillo, un círculo, dotándolo de una segunda orilla que es la misma de la que parte el yo de "Canción última": un punto de llegada que recibe el cansado retorno del yo inicial cuya odisea, cuyo infierno sólo se diluye al llegar de vuelta a casa. Y es precisamente en esa casa donde reside la esperanza, la paz, el abandono de la violencia y el retorno del amor, descrito aquí en términos eróticos:

Florecerán los besos

sobre las almohadas.

Y en torno de los cuerpos

elevará la sábana

su intensa enredadera

nocturna, perfumada.

El odio se amortigua

detrás de la ventana[606].

En efecto, el amor queda como única esperanza, como una luz de tranquilidad entre las ruinas.

Según la opinión que Thomas Merton fija como escritura en New Seeds of Contemplation, la alegría sólo es alcanzable cuando “we have completely forgotten ourselves”[607], porque así el amor “es my true identity. Selflessness is my true nature. Love is my true character. Love is my name”[608]. Obviamente, el poema del Cancionero y romancero de ausencias que llega a las manos de Merton, el poema que elige traducir en la abadía de Gethsemaní, Kentucky, contiene en la mismísima raíz de su lenguaje una visión contemplativa que entendería fácilmente el norteamericano: un lugar espiritual reconocible, un espejo, un horizonte común de expectativas y comprensión. Aunque esta interpretación se le podría escapar a un lector no iniciado en las artes de la contemplación, en las inquietudes centrales del lenguaje místico, a Merton le resultaría muy familiar, muy propio. No una alteridad difícilmente descifrable, sino un espacio que conoce a la perfección, como los pasillos de la abadía o la biblioteca o los senderos del bosque en el que vive como ermitaño.

La búsqueda del amor como fuente de comprensión, como herramienta de solidaridad y de crecimiento espiritual, es un deseo difícilmente alcanzable, como esa luna que asciende entre las palmeras, un deseo que sólo se vuelve factible, casi sólido, tangible, en la distancia de esa soledad en la que reside todo ser, la Naturaleza, el cosmos.

Pasó el amor, la luna, entre nosotros

y devoró los cuerpos solitarios.

Y somos dos fantasmas que se buscan

y se encuentran lejanos[609].

Dos fantasmas que se buscan incansablemente y se encuentran en ese finísimo ecuador en el que confluyen de manera casi imperceptible e irremediablemente lejos, inexorablemente otro. La distancia no es insalvable, puesto que el contemplativo se reconoce en ella, en ese lenguaje, en ese ser humano cuya lejanía ya no erige tantos obstáculos ante la comprensión. En palabras del Maestro Ekhart, "Si yo fuera uno no sería semejante"[610]: si toda multiplicidad o dualidad o paradoja simplemente no existiera, sería una idiotez hablar de semejanzas o, lo que es lo mismo, de diferencias.

"Es verdad que no me he limitado a escribir tan sólo sobre la vida contemplativa," admite Merton, en un pasaje también citado por Fernando Beltrán Llavador [611] y recogido en The Thomas Merton Studies Center, "pero si he escrito acerca de la justicia interracial, o de las armas termonucleares, es porque estos temas son completamente sustanciales a una gran verdad: que el hombre está llamado a vivir como hijo de Dios. El hombre ha de responder a esa llamada para vivir en paz con todos sus hermanos en Cristo"[612]. En efecto, opina Beltrán Llavador, Thomas Merton "encarna de una forma singular la cualidad de ese fecundo diálogo de profundis," ya no sólo "con representantes de diferentes culturas"[613] sino con una innumerable y expansiva cantidad de personas, de historias y entornos humanos y naturales, que se encuentran en el espacio íntimo de la contemplación. El hombre como elemento inseparable de la complejidad vivencial, propia y ajena, exterior e interior, que marca su estancia en el mundo.

IV. EL VIENTO, EL AMOR: "FOR THE SPANISH POET MIGUEL HERNÁNDEZ"

Como ya se ha mencionado, el poema que Thomas Merton escribe, inspirado en Miguel Hernández, se titula "For the Spanish Poet Miguel Hernández." Incluido en Sensation Time at the Home (and Other New Poems) y recogido en The Collected Poems of Thomas Merton, constituye una mirada poética que ubica el lenguaje hernandiano –o la interpretación mertoniana de ese lenguaje– en un espacio a la vez interior y exterior, colectivo y personal. Las primeras dos

estrofas del poema:

When the light spine of a society

Bends and crackles

There is needed space and sense

For some peculiar spark

In the free tenements.

They mock the bull in there jail.

And you resist so blunt and dumb

With married and deprived blood

To spend in death. And a bull's tongue

Wallowing around the heart

And the “loud west wind”

Around your neck[614].

El poema nace, seguramente, de un acercamiento a la vida de Miguel Hernández: el ruido bélico se retrata como el espinazo endeble de la sociedad, como vértebras que se inclinan peligrosamente bajo el peso de la violencia hasta escucharse el crujir de su fragilidad, mientras las cárceles se transforman en bloques de apartamentos por los que los inquilinos no pagan ningún alquiler. Y dentro de estos primeros trazos poéticos también se expresa la necesidad que tiene el mundo violentado por las guerras de abrir un espacio capaz de albergar en su interior una chispa peculiar, personal. La palabra poética, en este caso, la imaginación del individuo, la creatividad –pidiendo prestada la fábula que

analiza y enriquece Leonardo Boff en El águila y la gallina–[615] cuya puesta en práctica puede provocar en la mente de un águila enjaulada, un águila criada entre gallinas, el recuerdo del dominio de los cielos que le corresponde.

Ya en los primeros versos de la segunda estrofa, Miguel Hernández se transforma en toro encarcelado, torturado, desangrándose: sangre casada, oprimida. Abundan las referencias a ciertos símbolos hernandianos, a detalles biográficos –cárcel, guerra, matrimonio, muerte–, al compromiso social y la lucha, la resistencia. Ninguna sorpresa, hasta llegar a los versos en los que Thomas Merton habla de un viento occidental, ruidoso, un viento que por alguna razón se ha aferrado como un amuleto o como una soga al cuello de Miguel Hernández: “the 'loud west wind' / around your neck.” El verso indica dos caminos interpretativos que no son, ni mucho menos, incompatibles: una posible referencia al viento del pueblo que empuja a Miguel Hernández hacia el compromiso social, hacia la cárcel y una prolongada muerte a causa de la tuberculosis, más esa cita, ese ruidoso viento occidental, que pide una lectura ya condicionada por la mitología grecolatina.

El “loud west wind” lo extrae Thomas Merton de un poema titulado “An Autum Vision” que Algernon Charles Swinburne escribió a finales del siglo XIX [616]. En dicho poema, dividido en siete partes, el poeta inglés contempla, desde una perspectiva extrañamente cenital, el otoño de la tierra. En el cielo, el calor del verano, a diferencia del otoño que envuelve la tierra, permanece, y desde ese mirador sus palabras indagan en los dos temas centrales del poema: la muerte y el amor. De hecho, ya en la segunda parte del poema habla de naves españolas cargadas de muerte. La cita que inserta Merton en su poema aparece en el antepenúltimo verso de la primera parte del poema de “An Autum Vision”:

But here, in the laugh of the loud west wind from around and above, In the flash of the waters beneath him, what sound or what light

but of love

Rings round him or leaps forth after?

Aunque el poema recoge los distintos vientos de la mitología grecolatina y sus

dioses, también se hace eco en alguna que otra ocasión de cierto nacionalismo británico, viendo en el viento –sobre todo en Libis, el viento del sudoeste– un poder que defiende los intereses ingleses y destruye a sus enemigos. Sin embargo, el sentido al que se presta aquí el viento es bien distinto.

Según afirma Juan Eduardo Cirlot, desatando "su aspecto de máxima actividad, el viento origina el huracán –síntesis y conjunción de los cuatro elementos–, al que se atribuye poder fecundador y renovador de la vida" [617], y es quizás este sentido el que impregna el símbolo tal y como lo entiende Swinburne, más allá de la mera descripción de una fuerza divina que interviene en beneficio de una nación. De hecho, los primeros versos de la segunda parte del poema describen una tormenta en la que confluyen los cuatro elementos que menciona Juan Eduardo Cirlot. Además, en el caso del viento que se abraza al cuello de Miguel Hernández, es específicamente el viento del oeste, el viento occidental que en la mitología griega se conoce como Céfiro –para los romanos, Favonio: favonius, favorable–, el dios del viento fructificador, suave, primaveral.

La lengua del toro, escribe Thomas Merton, metaforizando la palabra poética de Miguel Hernández, se sumerge hacia el corazón para revolcarse en la espesura roja de sus latidos, en esa humedad vital que difiere contundentemente de la sequedad del polvo y de la solidez blanca de la lanza que toman forma en la siguiente estrofa.

The white spear. The Spanish dust.

The tongue swims up heavy

Out of the heart's appeal:

Time! Time!

To love again! [618]

Ahora asciende la lengua, nadando difícilmente en ese líquido espeso, rojo, para amar. De nuevo, Merton se inspira en los versos de Swinburne; mientras el británico describe el descenso desde el cielo a las aguas como un encuentro con

la luz del amor, el norteamericano ve en la penetración del lenguaje hernandiano en el corazón del hombre, en la inserción de su palabra poética en el fondo vital de la experiencia humana, una esencia amorosa. Esta visión mertoniana parece surgir, una vez más, de su teoría contemplativa. Una labor harto difícil, especialmente si se toma en consideración la situación biográfica del poeta encarcelado, perseguido.

En los versos que restan, las imágenes se complican y se enriquecen, ciñéndose a otra referencia mitológica.

Another moment

And the head will spill all useless

Balls of flame and fruit:

Profusion of blasted gold

Apples and plums

In the storm of Hesperides.

They marked you for this

With steel, O Man!

Tossing your stupid head

Against command and the civilized

Spike!

Every man's last truth

Shines red like a rag

Snatched on the blade's end.

Life shutters at the point of the nation's tooth[619].

Del re-descubrimiento del amor en las profundidades del corazón humano se pasa, abruptamente, a la imagen de una cabeza fracturada por no se sabe qué golpe ni qué mano enemiga. A continuación, de las fisuras en ella abiertas se derraman inútiles bolas de fuego y fruta: el resultado, escribe el poeta trapense, de la tormenta que azota el paraíso de las Hespérides, de las hijas del atardecer que habitan en el jardín del más lejano oeste, a la sombra de las columnas de Hercales, límite occidental del mundo antiguo, las diosas que residen en ese manzanar de cuyos árboles brotan manzanas doradas. Como representación simbólica de las estrellas, las manzanas de las Hespérides señalan la transición entre la noche y la mañana, el retorno del sol, el renacimiento del día, la luz. Pero, curiosamente, aquí estas frutos dorados, estas bolas de fuego se describen como si fueran objetos superfluos, sin importancia, inútiles.

La frustración que empapa el poema es casi tangible. La belleza del amor encontrado pasa de ser una verdad trascendente a ser un trapo rojo atravesado por la punta de una espada, mientras Miguel Hernández acaba retratándose como un toro que lucha estúpidamente contra el poder, contra el statu quo, contra la fatalidad metálica o los colmillos de una nación antropófaga. Es una frustración que no emerge del personaje poético, de Miguel Hernández, sino de la confusión de lenguajes, de la confluencia en la que nadan los dos poetas. El amor, una vez encontrado como si fuera un espejo en el que se reflejasen la imagen del que lo levanta en las manos y la de todos los seres humanos con la Naturaleza que los rodean, un espejo que se astilla de repente, que se desploma, ya metamorfoseado en cadáver de hombre, en el cuerpo inerte y específico de un hombre que amaba.

Al reunirse con todos los seres humanos en ese desierto de la soledad contemplativa, Merton se compromete a no encerrarse en un santuario interior, a no huir del mundo exterior. Así, durante sus años de vida monástica y de ermitaño, sólo le hace falta leer y cerrar los ojos para entender y reconocerse en las alegrías y los sufrimientos de todo ser humano. Esa comprensión, ese reconocerse en la alteridad, le empuja hacia el acto escritural, hacia la fijación de

su memoria como texto escrito. Para Merton, el "outer self," el sí-mismo exterior, es una mera sombra efímera, evanescente, cuya "biography and existence both end in death"[620]. La verdadera trascendencia se encuentra, entonces, en el "inner most self," en el sí-mismo más interior, más profundo, un lugar o alma en el que desaparece el yo, la diferencia, sin desvanecerse. En algún sentido, el poema hernandiano refleja esta misma postura o perspectiva, llegando a las mismas conclusiones: la trascendencia materialista, el más allá de la vida humana, no es otra cosa que el amor que se experimenta en la actualidad absoluta de este mismísimo momento, y viceversa.

V. GLOSOLALIA (O LA CONFLUENCIA DE LA ALTERIDAD)

En Las ínsulas extrañas, el segundo tomo de sus memorias, Ernesto Cardenal vuelve a hablar de los momentos de verdadera extrañeza que le provoca la actitud de su maestro y la facilidad con la que critica la vida monástica. Según el monje nicaragüense, su maestro de novicios llega a opinar que el monasterio es un circo y que la vida monástica es "como la de un asno en una noria dando siempre la misma vuelta"[621]. Tampoco le incomoda hablar de lo que Ernesto Cardenal llama, en Las ínsulas extrañas, "cagadas" o excesos, como la borrachera monumental que casi provoca la muerte del gran místico-autor de la Trapa en uno de los lagos de la Abadía[622].

Como reconoce abiertamente en "Historia de una correspondencia," Cardenal queda, en más de una ocasión, desorientado o incluso frustrado ante el despliegue de estas excentricidades, una frustración que le hace pensar que "su precioso tiempo con Thomas Merton" se desperdiciaba[623]. Sin embargo, poco a poco va reconociendo en esa actitud inicialmente alienante, en esa absoluta franqueza, en esa visión crítica de la vida monástica y en esas ganas de hablar de todo menos de espiritualidad, una lección clarísima. "Al final," afirma el poeta nicaragüense, "resultó que me enseñó a ser como él, en quien la vida espiritual no estaba separada de ningún otro interés humano"[624]. Es una opinión que secunda el propio Merton en el "Prólogo" que redacta para la primera edición de Vida en el amor, la pequeña colección de meditaciones que surge de las experiencias de Ernesto Cardenal en la abadía de Gethsemaní: "el monasterio es idealmente una escuela de libertad donde el monje obedece en cosas accidentales

para estar libres en lo esencial, libre para amar”[625].

Haciéndose eco de estas enseñanzas, Ernesto Cardenal opina que todos “estamos unidos con todo en lo que también habita Dios, es decir, con todo”[626]. Y si Dios está en todo, huir del mundo es, sencillamente, injustificable. Vistas desde este mirador, las peculiaridades del monje estadounidense parecen seguir un camino lógico. Dios está en todo, hasta en el dictador de Nicaragua, comenta Ernesto Cardenal en Vida en el amor, aunque matiza el comentario al actualizar unas palabras muy conocidas de Juana de Arco: Dios “quiere también a un dictador de Nicaragua, pero no lo quiere dictador de Nicaragua”[627]. Es aquí donde se provoca el deseo de Thomas Merton por salir de la reclusión monástica e incorporarse a la vida cotidiana de Solentiname y por conocer a fondo el mundo en que habita: la Naturaleza, las culturas humanas, idiomas, política, poesía. Es, sencillamente, un hombre que no entiende la soledad como evasión, que no ve en el desierto de la contemplación un paisaje despoblado sino un espacio común en el que todos los humanos se reúnen y se aman. No huye, sino todo lo contrario. No impone normas monásticas arcaicas ni ideológicas, sino que las rompe o las ignora, optando por abrir caminos hacia el auto-reconocimiento y la actualización.

El respeto que expresa Thomas Merton en el último capítulo de The Inner Experience por los Hermanitos de Jesús es sintomático de esta actitud participatoria[628]: el deseo de deshacerse de todo lo superfluo para integrar su peculiar forma de contemplación, de misticismo, en el mundo mismo, para ceñir el tejido social sin abandonar sus convicciones espirituales, convirtiéndose seguramente en un adelantado de la Teología de la Liberación: “él ya se adelantaba,” afirma Ernesto Cardenal, “a lo que más tarde con el Concilio Vaticano II sería oficialmente reconocido”[629].

Para Luce López-Baralt, la originalísima forma de misticismo que esboza Ernesto Cardenal se debe en parte a su sinceridad a la hora de hablar de “la dulzura dolorosa de las cosas bellas”[630], con una clara predilección por la belleza del cuerpo femenino, la voluptuosidad. Aunque tarda en entender las lecciones de Thomas Merton, el monje nicaragüense acaba convirtiéndose en alumno ejemplar. En ambos se funden un prejuicio de trascendencia con otro material, de goce humano, tangible. Lo que sorprende al lector, lo que desorienta al intérprete inicialmente son precisamente esos elementos cotidianos, terrenales, humanos que pueblan el lenguaje supuestamente espiritual de Merton y Cardenal. En el caso de Miguel Hernández, la extrañeza procede del polo

contrario: es el prejuicio de trascendencia el que desencadena la necesidad hermenéutica de reajustar el horizonte de expectativas desde el que los lectores habitualmente comprenden la obra hernandiana.

Según Ángel Gabilondo, la apuesta hermenéutica de Hans-Georg Gadamer reconoce, en el camino hacia la comprensión, “una participación en lo común,” un entender y un reconocerse en esa alteridad que aparece en lo leído, en ese texto que el intérprete entiende desde su actualidad y sus preconceptos[631]. Aunque la verdadera memoria de lo otro es inalcanzable –como lo es también esa conciencia de la que habla Emilio Lledó–, pequeños trozos de esa memoria emergen del objeto de interpretación para transformarse en sujeto; dicho de otro modo: todo diálogo se mueve en torno a la memoria, consciente o no, de los lenguajes que en él participen, que naden en las corrientes circulares del proceso hermenéutico. Es cuestión de entender “la memoria como facultad que recoge,” escribe Emilio Lledó,

en los latidos de cada singular existencia, un poso de momentos que han ido sustituyéndose y condicionándose mutuamente. Memoria es, así, marco de referencia donde se proyectan, desde el fluir azaroso de la vida, la necesidad que enhebra, acumulándolos, los monótonos y, en principio, incoherentes “ahoras”[632].

Así, la escritura representa, opina de nuevo Emilio Lledó, poco más que un “gesto desesperado hacia la nada,” aunque también reconoce que la “transmisión de esas semillas, llenas de posibilidad, garantiza, en el inacabable ciclo de su entrega, la superación del escueto tiempo individual”[633]. La inmortalidad de ese lenguaje que es Miguel Hernández, por ejemplo, sólo existe dentro de la memoria de la alteridad que se inserte fragmentariamente en el espacio común del diálogo, cogiendo trozos de las demás memorias que ahí se entrelacen como imágenes reflejadas en un espejo.

En este sentido, el ejercicio hermenéutico que ha dado lugar al actual ensayo sólo tiene a su alcance una comprensión parcial, aunque completa para el intérprete, de la conciencia del autor. En el diálogo a tres bandas entre Miguel Hernández, Thomas Merton y Ernesto Cardenal, se confunden, al reconocerse el

uno en el otro, al conversar, al hacerse preguntas y recibir de vuelta respuestas inteligibles, los respectivos lenguajes que a su vez contienen la inalcanzable originalidad de sus identidades semánticas y la insondable profundidad de sus memorias.

IMAGEN, CINE Y LITERATURA

Del menosprecio de aldea

a alabanza de corte: Los santos inocentes

de Miguel Delibes y Mario Camus

o de cómo los finales matizan la historia

Pilar Bellido

Universidad de Sevilla

1. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS RELACIONES DEL CINE CON LA LITERATURA

Los estudios sobre las relaciones del cine con la literatura gozan ya de una larga tradición. No tiene este trabajo como objetivo realizar una investigación pormenorizada de las distintas etapas que los diferentes enfoques han delimitado, ni describir un panorama historiográfico de las mutuas influencias; sin embargo, como punto de partida y con la intención de establecer un marco en el que situarnos, es necesario recordar que, desde que los formalistas rusos tomaron conciencia de la importancia del nuevo invento[634], las conexiones del cinematógrafo con la literatura se han abordado sin solución de continuidad. Hasta los años setenta, los planteamientos se hicieron a partir de tres perspectivas principales[635]. En primer lugar, pueden mencionarse aquellos estudios que indagan el predominio de la literatura sobre el cine, en segundo, los que tratan de detectar la presencia de éste en aquélla y, por último, los que muestran la interdependencia entre ambos. Desde estos puntos de vista, se han planteado temas tan diversos como el de la adaptación de los textos literarios al cine, la cuestión de los vínculos temáticos y formales entre ambos medios, el examen de las modalidades genéricas en que se produce la fusión de los dos

lenguajes, las colaboraciones de los escritores con el cine, sin olvidar otros paralelismos y convergencias de estructura y estilo.

Un nuevo enfoque vino a sumarse a estas líneas de trabajo alrededor de los años setenta. A partir de esta década, la cuestión que centró la reflexión de los estudiosos fue la capacidad de ambos lenguajes para contar historias. Se trata de la indagación paralela del cine y la literatura como vehículos de narración: "...partiendo de los nuevos métodos de análisis del relato (estructuralista y semiológico), logran descubrirse paralelismos, diferencias e influencias entre la narrativa fílmica y la literaria sin renunciar a la especificidad, digamos más bien, autonomía, de cada uno de los medios de expresión"[636]. Desde ese momento, el estudio de lo que Umberto Eco[637] denominó "homologías de estructura" entre cine y literatura se convirtió en el objeto de las diversas investigaciones. Estas homologías se basan en el hecho de que ambos procesos de comunicación son "artes de acción": narrada, la literaria, y representada, la fílmica.

Antes de continuar, y para evitar equívocos, es necesario afirmar que la narrativa cinematográfica posee sus peculiaridades propias que la hacen diferenciarse básicamente de la literaria. No obstante, puede sostenerse la existencia de "una relativa identidad de procedimientos puestos en juego"[638]. Hay que tener en cuenta el hecho de que el film narrativo no tiene relación con la ontología de la imagen fílmica, sino que es producto de los condicionamientos históricos, culturales, sociales y económicos que este medio ha soportado. La orientación narrativo-representativa del cinematógrafo, que surge al convertirse éste en un arte de montaje, se calcó de los cánones de la novela decimonónica que han sido dominantes a lo largo de su historia. Es bien conocido, además, que la asimilación de estas estructuras no encerró ninguna dificultad, debido, sobre todo, a que se encontraban en plena consonancia con lo que Christian Metz [639] denominó "el mecanismo semiológico íntimo" del cine, es decir, una especie de dispositivo narrativo latente que el cinematógrafo posee en sí mismo, basado en la movilidad, multiplicidad y secuencialidad de las imágenes. A esto habría que añadir otra característica que facilitó el desarrollo de la narratividad cinematográfica: el carácter figurativo de la imagen que narra con personajes, conductas y hechos. Así se crean mundos de ficción simbólicos y con vida propia, semejantes, en su resultado, a los mundos inventados por la novela[640]. Es por ello que el cine se acercó pronto a la literatura en busca no sólo de estructuras narrativas sino también de temas, argumentos, enfoques, personajes, diálogos, entre otros elementos. El resultado final de tal aproximación fue una interminable lista de adaptaciones de obras literarias al nuevo lenguaje.

Sin embargo, en seguida surgió un problema crucial en torno a las adaptaciones de las obras literarias. Se trataba del interrogante sobre la capacidad del lenguaje cinematográfico para captar y reproducir, en la objetiva concreción de las imágenes fílmicas, el potencial de ambigüedad y de plurisignificación latente en todo texto literario [641]. De hecho, la transcodificación del discurso literario en discurso cinematográfico es una de las relaciones de intertextualidad más problemáticas con que la semiótica se ha enfrentado en sus últimos años [642]. No cabe duda que el paso del texto literario al film supone la transfiguración no sólo de los contenidos sino también de las categorías temporales, las instancias narrativas y demás procesos estilísticos que determinan la significación y los sentidos de la obra de origen. Son transformaciones lógicas al tratarse de dos sistemas no homogéneos ni en sus materias de la expresión ni en su consumo. Ante esta situación, la pregunta que surge es inexcusable: "¿en qué medida podemos hablar de adaptación y no de creación nueva, en tanto en cuanto los lenguajes que utilizan ambos textos son sustancialmente diferentes?" [643]. Tal vez sería más apropiado hablar de obras independientes con lenguajes propios e intraducibles.

Para Roman Gubert [644], la imposibilidad de la traducción es un hecho evidente, por lo que el proceso transcodificador debería convertirse sólo en la búsqueda de lo que él llama las "equivalencias semánticas óptimas" en un repertorio de signos caracterizados por su diferentes materias significantes: se trataría de hacer una lectura operativa del texto literario sin olvidar las sugerencias poéticas que toda narración encierra. En el mismo sentido, André Bazin[645] comenta que la fidelidad de una buena adaptación se refiere más al "espíritu" que a la "letra", aunque admite que lo ideal, pero también utópico, sería que el film lograra restituirnos lo esencial de la letra y del espíritu de la obra original. Pere Gimferrer coincide con el crítico francés al afirmar que "una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios –la imagen–, el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante la materia verbal –la palabra– produce la novela en el lector"[646]. En su informe general sobre el cine español en la época del socialismo, Santos Zunzunegui[647] criticaba el carácter fallido de las últimas adaptaciones a causa del empeño de nuestros cineastas de producir copias fieles de los textos literarios de forma que el espectador pudiera reconocerlos con total facilidad. Con tal estrategia, aseguraba el estudioso, se lograba sepultar definitivamente la obra original con el pretexto de respetarla. Es por esto por lo que José Luis Sánchez Noriega opina que "una adaptación se percibirá como legítima siempre que el espectador común, el crítico o el especialista aprecien que la película tiene una

densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonables al original literario"[648]. Por este camino podemos llegar a la conclusión de que no siempre la mejor adaptación es la más fiel a la trama y a la estructura orgánica de la obra literaria, sino aquélla que logra alcanzar, mediante el lenguaje cinematográfico, un valor estético equivalente al del texto original. Pere Gimferrer se permite hablar incluso de "fidelidades estériles y de infidelidades –y aun traiciones– fecundas"[649].

Ahora bien, considerar el texto fílmico como una obra independiente desde su lenguaje y por su consumo abre y complica el abanico de registros tipológicos de adaptaciones posibles, que dependerán de la relación que la película resultante mantenga con la obra inicial. Los mejores esfuerzos por sistematizar los distintos modos de traslación de la literatura al cine han sido, sin duda, los de Alain García[650], Sánchez Noriega[651]y Faro Forteza[652], quienes, tras realizar un análisis exhaustivo de los elementos constitutivos del relato (punto de vista, espacio, tiempo, lenguaje y personajes), intentan entender el proceso de adaptación llevado a cabo por los guionistas y los realizadores correspondientes. El método requiere, de forma inexcusable, el estudio comparado de las dos obras y la valoración de las adaptaciones individualmente. En esta línea insertamos el análisis que llevaremos a cabo de la traslación cinematográfica realizada por Mario Camus de la novela de Miguel Delibes, Los santos inocentes, incidiendo especialmente en los equivalentes simbólicos, en la articulación de la enunciación narrativa y en el punto de vista del film.

2. LOS SANTOS INOCENTES DE MIGUEL DELIBES

Cuando en septiembre de 1981 se publicó la novela Los santos inocentes, la producción literaria de Miguel Delibes era ya importante tanto cuantitativa como cualitativamente. El libro tuvo muy buena acogida por parte del público y de la crítica llegando a hacerse tres ediciones en un solo mes. El autor se la dedicó a su amigo Félix Rodríguez de la Fuente, el ecologista español trágicamente desaparecido.

Ésta es la decimocuarta novela de un escritor ya maduro que, superados los balbuceos y limitaciones de sus primeros textos, señalados por la crítica y

reconocidos por el propio autor [653], se encuentra ahora lleno de recursos y de experiencia para elaborar las estructuras especialísimas de su nueva obra. Delibes había demostrado, desde sus comienzos, un afán permanente de renovación y de búsqueda de un lenguaje propio que encontró resumido en la fórmula “escribo como hablo” a partir de su tercera novela El camino. Al menos así lo comenta el autor al afirmar que abandonando la retórica y escribiendo como hablaba la cosa podía mejorar. Dice literalmente Delibes: “Así fue como entré en ese cambio de lenguaje, o de técnica, o de las dos cosas... En El camino me despojé por primera vez de lo postizo y salí a campo limpio”[654]. Insiste en la misma idea, años más tarde, en la entrevista concedida a Javier Goñi, en la que cuenta que su descubrimiento radicaba en el hecho de que si escribía como hablaba, todo salía mucho más fluido, normal y convincente [655].

El nuevo lenguaje se convierte en el rasgo primordial de la caracterización no sólo de los personajes sino también de la voz narradora y, al mismo tiempo, da forma a un nuevo mundo de ficción que se hará constante, a partir de este momento, en la narrativa de nuestro escritor. Este universo literario se articula en torno a un paisaje, por lo general Castilla, unido a un tipo de hombre, identificado con el campesino, que se irá perfilando novela tras novela como el hombre bueno roussoniano que vive en perfecta armonía con la Naturaleza y que es arrancado violentamente de su medio por imposiciones externas[656]. Tras todo esto, late el principio ético de la defensa de unas tierras castellanas y de un puñado de hombres que participan del sentimiento de saberse amenazados en un espacio que se degrada cultural y ecológicamente[657]. El verdadero sentido del mensaje humanista de nuestro autor se resume en el S.O.S. de su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua:

Hemos matado la cultura campesina, pero no la hemos sustituido por nada, al menos, por nada noble. Y la destrucción de la naturaleza no es solamente física, sino una destrucción de su significado para el hombre, una verdadera amputación espiritual y vital de éste. Al hombre, ciertamente, se le arrebata la pureza del aire y del agua, pero también se le amputa el lenguaje, y el paisaje en que transcurre su vida, lleno de referencias personales y de su comunidad, es convertido en un paisaje impersonalizado e insignificante... Mis personajes se resisten, rechazan la masificación. Al presentárseles la dualidad técnica-naturaleza como dilema, optan por el humanismo. Se trata de seres primarios, elementales, pero que no abdican de su humanidad; se niegan a cortar las raíces.

A la sociedad gregaria que les incita, ellos oponen un terco individualismo [658].

La alerta crítica de Delibes se manifiesta con toda su contundencia en Los santos inocentes, donde se funden y culminan, como señala Manuel Alvar[659], los rasgos temáticos y formales que habían caracterizado hasta ese momento su proceso creativo. El tremendismo descriptivo y la denuncia de la injusticia convierten la obra en el drama rural duro e implacable que Sanz Villanueva ha caracterizado como transido de elementalidad y violencia[660].

En su aparente sencillez, Los santos inocentes es una novela casi vanguardista. De entrada, llama la atención la ausencia de puntos en los capítulos, en los que no existe otro sino el que cierra cada uno de ellos y la novedosa presentación gráfica de los diálogos sin guiones como si estuvieran interpolados en el texto del narrador. Es decir, las palabras de los personajes se insertan entre las del narrador como si fueran evocadas. Las voces se entrecruzan, perdiéndosenos con frecuencia su identidad. Este recurso crea un efecto de modernidad compositiva que nos llevó, hace un momento, a comentar el carácter vanguardista de su lenguaje.

Posiblemente el rasgo más innovador sea, como constató Alfonso Rey, el carácter novelizado de la voz narrativa, que se convirtió en la característica fundamental de la originalidad artística del autor vallisoletano. En palabras del propio crítico: “La característica de Delibes, lo que mejor revela su poética, es la novelización del punto de vista, la recreación, desde dentro, del sistema de valores y creencias del personaje” [661]. Diversos procedimientos participan en la creación de este efecto fabulador de la voz narradora como, por ejemplo, las repeticiones, anáforas, conversiones de elementos, polisíndeton, anacolutos, elipsis, sobreentendidos, transiciones bruscas:

A su hermana, la Régula, le contrariaba la actitud del Azarías, y le regañaba y él, entonces, regresaba a la Jara, donde el señorito, que a su hermana, la Régula, le contrariaba la actitud del Azarías porque ella aspiraba a que los muchachos se ilustrasen...[662]

Podría pensarse que su función comunicativa es la de adaptarse al modo de expresión de una parte de los personajes. De esta forma, a pesar de ser un narrador en tercera persona, se sitúa en un nivel muy próximo a los acontecimientos y a sus protagonistas o, mejor dicho, a un grupo de sus protagonistas, puesto que parece hablar sólo como los humildes. Sin embargo, a veces sucede que el lenguaje coloquial es interrumpido brevemente por un registro lingüístico mucho más culto y literario. En determinadas ocasiones, encontramos fragmentos en los que el narrador se muestra capaz de elaborar complicadas imágenes verbales:

el cárabo ejercía sobre Azarías la extraña fascinación del abismo, una suerte de atracción enervada por el pánico… y, seguidamente, aguzaba el oído aguardando respuesta, mientras la luna asomaba tras un celaje e inundaba el paisaje de una irreal fosforescencia poblada de sombras… (pp. 20-21).

Parece evidente que lo que tenemos es un narrador omnisciente versátil y complejo que se mueve con absoluta libertad entre la lengua popular y la culta sin que el lector se sorprenda de ello[663]. La razón de esta habilidad la da Sanz Villanueva al explicar que “tenemos que salirnos algo de la estricta técnica para advertir que el narrador es una voz que refiere los sucesos desde una óptica cordial, y por eso a veces se impregna del decir, y hasta del sentir, de los personajes y a veces describe desde una distancia emocionada”[664].

Gracias a esta voz narrativa, la novela no es una simple crítica social o una crónica testimonial de una terrible opresión, sino el paulatino descubrimiento de los sentimientos de los personajes transmitidos al lector por una instancia literaria que se encuentra en el límite de la confesionalidad lírica, muy cerca de una visión emocionada de los sucesos. Así lo comenta Crespo Matellán, para quien la figura del narrador salva brillantemente el texto de convertirse “en un truculento drama rural”[665]. En pocas palabras, Los santos inocentes es el relato de una tercera persona que se coloca en un plano de especial relación con la materia tratada, transmitiéndonos un “inmenso mundo de humanidad y de humanidades, de ternura, de observación, de historia y de amor”[666].

Desde el punto de vista de la trama, la obra se concentra alrededor de una sola

acción estructurada en un único bloque narrativo, cuya peculiaridad más característica es la ordenación temporal de los acontecimientos. La novela aparece dividida en seis libros[667], de los cuales los dos últimos constituyen la parte nuclear del texto. Significan la entrada de un agente agresor, Iván, que subvierte el orden establecido, provocando un daño a uno de los protagonistas. Realiza lo que podríamos llamar, siguiendo la terminología de Propp[668], "la fechoría previa" (Iván provoca la doble caída de Paco). A continuación, Paco, inconscientemente, ayuda a su agresor al decidir que Azarías acompañe a Iván en la caza, facilitando, de este modo, su actuación feroz, la fechoría de matar a la milana. El daño inferido recorre el mundo de Azarías y afecta a su otro habitante, la Niña Chica, lo que provoca la reacción del personaje y su transformación de actante pasivo y víctima en agente o héroe. De tal forma, Azarías premedita con plena conciencia su venganza y elige el instrumento de su tortura, quizás éstos sean los únicos actos conscientes de toda la obra. El siguiente texto es tremendamente significativo del proceso de transformación del personaje y de la alianza natural entre Azarías, la milana y la Niña Chica:

Azarías se levantó del tajuelo y se acercó al cajón de la Niña Chica y, en ese momento, la Charito emitió uno de sus alaridos lastimeros y el Azarías le dijo a la Régula, frotándose mecánicamente la nariz con el antebrazo, ¿oyes Régula? la Niña Chica llora porque el señorito me ha matado la milana, mas, a la tarde, cuando el señorito Iván pasó a recogerle, el Azarías parecía otro, más entero, que ni moquiteaba ni nada, y cargó la jaula con los palomos ciegos, el hacha y el balancín y una soga doble grueso que la de la mañana en la trasera del Land Rover, tranquilo, como si nada hubiera ocurrido, … (p. 173).

La ordenación secuencial de los acontecimientos en el núcleo argumental es netamente causal y cronológica. El tiempo del discurso transcurre en la misma dirección que el tiempo de la intriga de los acontecimientos en un proceso lineal de evolución progresiva. Sin embargo, aunque es frecuente que el tiempo del discurso sea idéntico al de la historia por el carácter dramatizado de los dos últimos libros, debido al amplio uso del diálogo, lo predominante son las aceleraciones del ritmo del relato, motivadas por las elipsis temporales:

… y, al rato, vinieron dos del Cortijo y se llevaron a Paco tendido en unas angarillas (p. 126).

… así transcurrió una semana, y el sábado siguiente cuando sonó ante el portón del Cortijo el claxon del mercedes… (p. 159).

… y el señorito Iván, mira que el 22 está encima, y Paco, el Bajo, y ¿qué vamos a hacerle?, más lo siento yo, señorito Iván, …pero amaneció el día 22 y el señorito Iván, erre que erre, se presentó con el alba a la puerta de Paco, el Bajo, en el Land Rover marrón,… (pp. 156-136).

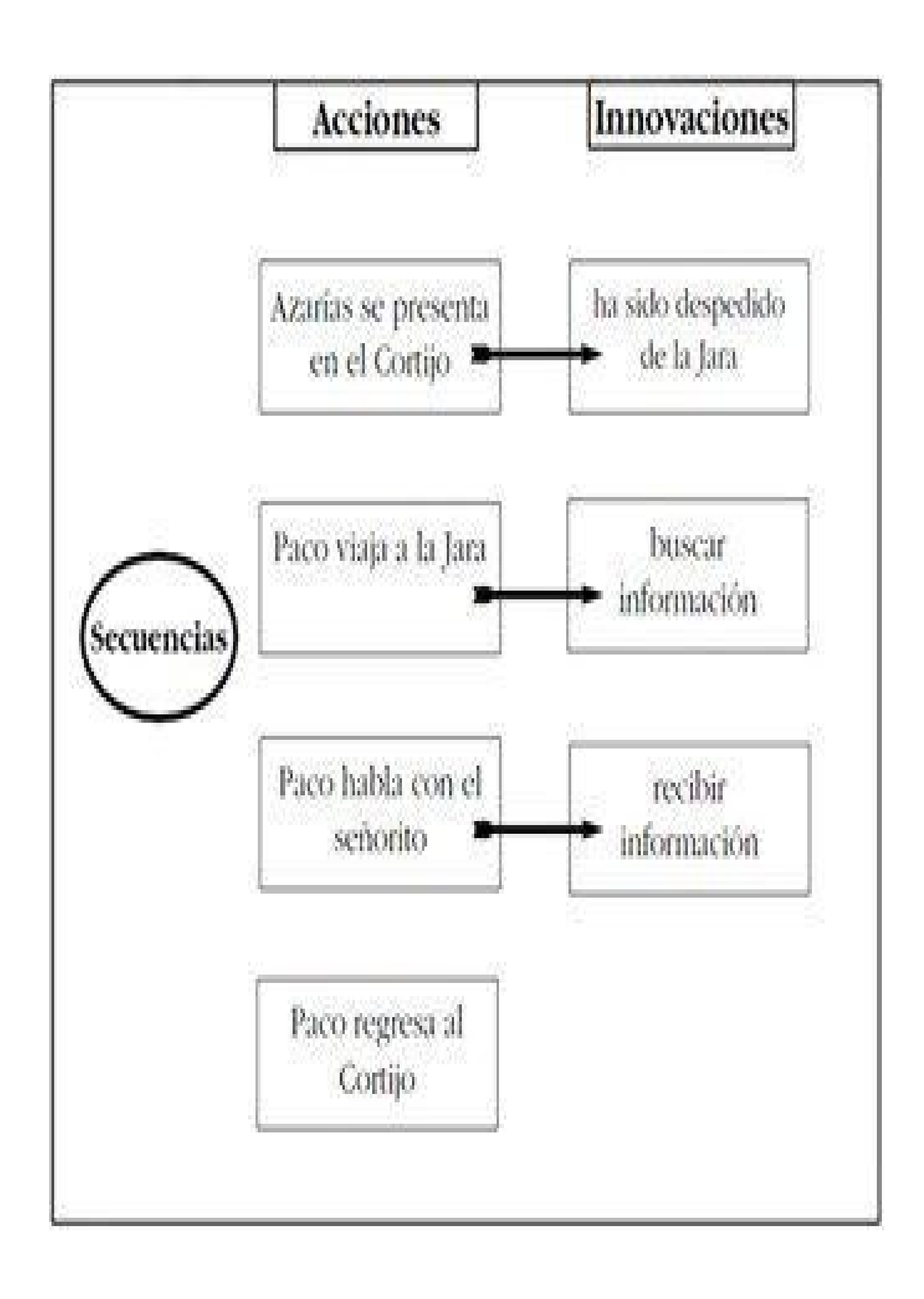
En realidad, a partir del libro quinto no podemos perder la sensación de que el narrador nos precipita inexorablemente hacia el final trágico con el que termina la novela.

El núcleo, descrito hasta el momento, aparece presidido por lo que Cesare Segre[669] denomina pre-núcleo o funciones de catálisis, cuya finalidad en el texto es la de “rellenar” el espacio narrativo que separa las funciones nucleares o servir de bisagra entre ellas. Los pre-núcleos nos permitirán comprender los núcleos y situarlos en su lugar significativo.

Las acciones pre-nucleares en la obra de Delibes son muy extensas y dilatadas temporalmente en relación con la concentración del núcleo. Corresponden a los cuatro primeros libros en los que se describen personajes, relaciones y costumbres. Es decir, se nos detalla el mundo del Cortijo dividido en propietarios y campesinos, se nos caracteriza a sus personajes y se nos presenta las líneas temáticas que confluirán posteriormente en el núcleo de la acción. Todo ello da lugar a un haz de relaciones marcadas por la dependencia de Azarías con su hermana, Régula; la de ésta con su marido, Paco, el Bajo, y sus hijos, Rogelio, Quirce, Nieves y Charito; por la unión entre Paco e Iván por la caza; por el amor de Azarías hacia la Niña Chica y la milana; por el triángulo amoroso entre Pedro, el Périto, su mujer, Purita, e Iván; por la hipotética protección de la marquesa hacia los campesinos, y, por último, por la relación de los aristócratas con la oficialidad española, que visita el Cortijo: el ministro, el embajador y el

subsecretario.

Llama la atención el hecho de que sea la voz narrativa la que más se oiga de entre todas las que pueblan el mundo de ficción de los pre-núcleos de Los santos inocentes. En su codificación discursiva, lo más peculiar es la ordenación temporal que el narrador planifica. Éste conduce a los lectores por los vericuetos del fluir de su conciencia, a través de sus asociaciones mentales o de hechos, en un discurso que va dando saltos en el tiempo. La ordenación es, por tanto, acronológica y los ejes narrativos de desarrollo lineal son muy breves al aparecer frecuentemente cortados por desviaciones secundarias traídas al hilo del relato mediante las relaciones asociativas del narrador, que ya he apuntado. Un ejemplo evidente aparece en el esquema de ordenación de las acciones descritas en la primera parte del libro tercero, titulado La milana:



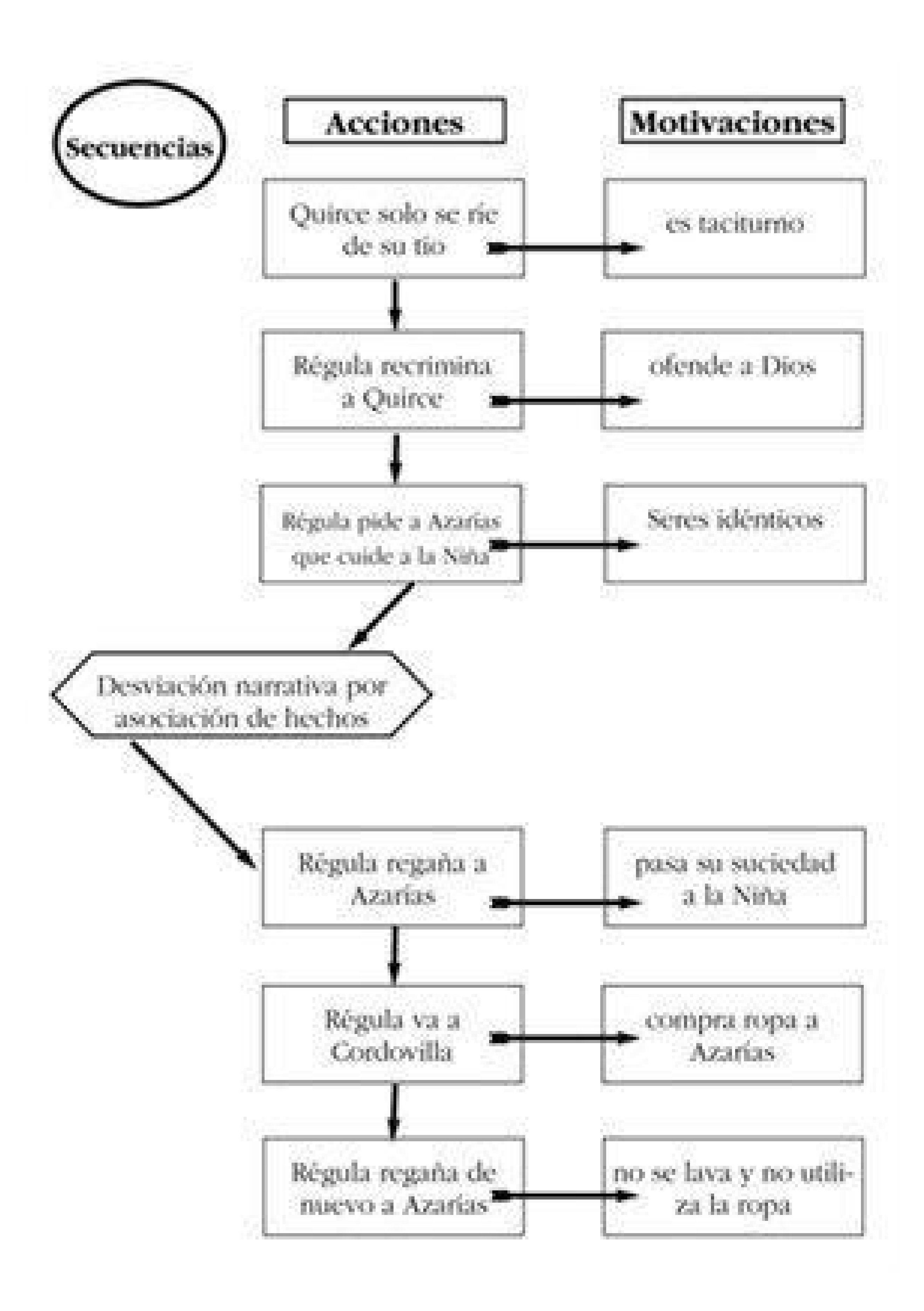
Acciones
Innovaciones
Secuencias
Azarías se presenta en el Cortijo
ha sido despedido de la Jara
Paco viaja a la Jara
buscar información
Paco habla con el señorito
recibir información
Paco regresa al Cortijo

Se interrumpe la breve línea argumental mediante un corto monólogo interior cuya focalización pertenece, sin duda, a Paco, El Bajo, pero su voz es difícilmente identificable por el peculiar registro lingüístico que el estilo indirecto libre del narrador utiliza en la novela:

pero, bien mirado, el Azarías era un engorro, como otra criatura, a la par que la Niña Chica, ya lo decía la Régula, inocentes, dos inocentes, eso es lo que son, pero siquiera la Charito paraba quieta, que el Azarías ni a sol ni a sombra y, a la noche, ni pegar ojo, con sus paseos y carraspeos, y si se ponía a rutar era lo mismo que un perro, y así hasta la amanecida que asomaba a la acorralada mascando salivilla, el pantalón por las corvas, y los porqueros y los guardas y los gañanes, siempre la misma copla, Azarías, ¿vas de pesca? (pp. 68-69).

La respuesta de Azarías inicia un nuevo hilo narrativo sobre su vida conflictiva en el Cortijo:


Acciones
Motivaciones
Pimer conflicto
Azarías cuida los geranios.
contacto con la Naturaleza
Régula ruega a Paco que busque otro quehacer a Azarías
quejas de los campesinos
Rogelio se lleva a Azarías
resolver el conflicto
Desviación narrativa por asociación mental
Descripción del carácter de Rogelio
Desviación narrativa por asociación de opuestos
Descripción del carácter de Quirce



Secuencias
Acciones
Motivaciones
Quirce solo se ríe de su tío
es taciturno
Régula recrimina a Quirce
ofende a Dios
Régula pide a Azarías que cuide a la Niña
Seres idénticos
Desviación narrativa por asociación de hechos
Régula regaña a Azarías
pasa su suciedad a la Niña
Régula va a Cordovilla
compra ropa a Azarías
Régula regaña de nuevo a Azarías
no se lava y no utiliza la ropa

La acción se interrumpe con una elipsis temporal dando paso a nuevos conflictos:



Nuevo corte narrativo e inicio de una nueva acción sin otra lógica interna que la de las asociaciones mentales



Este último tema dará lugar a otra línea narrativa con los mismos cortes y procesos que he descrito en los esquemas anteriores.

La duración temporal de los pre-núcleos es bastante indefinida: los marcadores están relacionados siempre con los periodos de la naturaleza que imprimen al relato un carácter de frecuencia repetida y cíclica. Tan marcado es este rasgo que, a pesar de que la localización espaciotemporal de la historia es bastante precisa (el escenario se sitúa en tierras extremeñas[670]: Azarías miraba hacia "el Cerro de las Corzas (del otro lado del cual estaba Portugal)" (p. 16), y los acontecimientos se datan en fechas inmediatamente posteriores a la celebración, entre 1962 y 1965, del Concilio Vaticano II; la concepción y estructuración de un tiempo discursivo indefinido e idéntico en su repetición cíclica y natural confiere a los acontecimientos narrados un sentido amplificador, generalizador, de alto valor simbólico. Como es bien sabido, Delibes tardó casi veinte años en terminar esta obra. La situación del campo español había cambiado en tan largo y crítico tiempo de nuestra historia, y sin embargo, el escritor construyó un relato que permanece, porque es atemporal, emparentado, en este sentido, con el mito, la leyenda o los viejos cuentos infantiles. Por ello, es muy acertada la visión de Martín Garzo, para el que "Los santos inocentes, sin abandonar la vocación realista de toda la obra de Delibes, adquiere gracias a su lenguaje el tono de esos grandes relatos teológicos donde lo que está en juego, más allá de la anécdota concreta, es la pregunta por el destino del hombre y por el sentido de su vida en la tierra. Azarías, la Niña Chica, Paco, el Bajo, o la Régula, son seres de carne y huesos pero cuyas vidas adquieren ahora un valor casi simbólico"[671].

Mediante estas singulares estructuras, Delibes nos describe la vida de un cortijo, en el que una familia de aristócratas terratenientes explota a un pequeño colectivo de campesinos, gente humilde, que se ven arrastrados a una servidumbre degradadora. En la novela, el cortijo funciona como un microcosmos cuyos valores, formas y relaciones pertenecen a la esfera simbólica de lo infernal.

En Los santos inocentes aparecen dos mundos contrapuestos, el de los opresores y el de los oprimidos; el de las ricas familias aristócratas dueñas de la tierra que ejercen un dominio despreciable sobre los pobres campesinos que las trabajan. La obra está llena de testimonios sobre la vida privilegiada de los primeros y la sórdida miseria de los segundos. Como afirma Gómez Yebra[672], los grandes

terratenientes (la señora marquesa, el señorito Iván y sus amigos) se consideran a sí mismos una clase especial de personas, mientras que los que permanecen a su servicio pertenecen a una categoría inferior que provoca el proceso vergonzoso de animalización y cosificación que irá en aumento en el transcurso de la historia[673]. Es muy significativo, en este sentido, el rechazo severo que provoca en el señorito Iván, al que podríamos apodar, por sus actuaciones, el "terrible", el deseo de Nieves, hija de Paco, el Bajo y Régula, de hacer la Primera Comunión: "… Las ideas de esta gente. Se obstinan en que se les trate como a personas, y eso no puede ser" (p. 52).

En la oposición entre los dos grupos, tanto hechos como personajes son portadores de una tesis y, en virtud de esta circunstancia, tienden a acentuarse sus notas de caracterización. Así los personajes claves, el señorito Iván y Paco, el Bajo alcanzan categoría de símbolos, acumulándose en el aristócrata los rasgos de crueldad, egoísmo e inconsciencia y en el del trabajador las notas de humildad, aceptación pasiva de la explotación y, sobre todo, igual que su oponente, inconsciencia. Ésta es una característica común a los dos mundos puestos en contacto: nadie parece darse cuenta de lo que ocurre, lo que acentúa aún más el patetismo trágico de lo narrado. Podemos recordar aquí las palabras de Roland Barthes en su comentario sobre Tiempos modernos de Chaplin: "ver que alguien no ve, es la mejor manera de ver intensamente lo que él no ve: en las marionetas los niños denuncian a Guignol lo que éste finge no ver"[674].

A lo largo de la novela, sólo parece darse un acto auténticamente consciente y no es otro sino el realizado al final de la historia por el personaje más inesperado: Azarías. Éste es, sin duda, el más complejo e interesante de los personajes que pueblan el mundo de Los santos inocentes. Es un ser edénico. Vive en total simpatía con la naturaleza, de espaldas al ritmo cotidiano del Cortijo, sumergido en un "no-tiempo" que viene marcado por la repetición ritual de una serie de actos sin utilidad para la hacienda y que sólo tienen sentido en función del personaje. Su presentación es paralela a la evolución cíclica de la naturaleza, siempre idéntica y siempre cambiante. El narrador insiste con mucha frecuencia en el carácter iterativo de sus acciones utilizando diversos recursos como, por ejemplo, estructuras sintácticas que incluyen reiteración, verbos y adverbios durativos o la narración alternada de un mismo acontecimiento que se repite sistemáticamente. En su misma identidad y frecuencia, Azarías crea un mundo de acciones que se suceden en un proceso acronológico, es decir, en el no-tiempo social y fuera de la lógica sucesión de causa-efecto de los hechos. Así lo explica también Francisco J. Sánchez Pérez al caracterizarlo como "un ser en la

naturaleza. Es el símbolo del hombre fuera de la Historia y de la Civilización, reducido sólo a naturaleza, a instinto” [675].

Azarías habita su mundo de armonía con el entorno natural, disfrutando de la libertad que le concede su propia alienación social, en compañía de dos seres más, la milana y la Niña Chica (Charito, la hija mayor de Paco y Régula, retrasada mental y físicamente). Haciéndome eco de las palabras de Pilar Palomo [676], afirmaré que esta tríada simbólica representa el mundo más puro de la inocencia de la novela. Sus habitantes aparecen limpios de toda culpa, no contaminados socialmente, llenos del candor y de la inocencia de su universo inmaculado. La ternura de Azarías hacia la Niña Chica y la identificación de ésta con la milana cierran el triángulo de santidad al que, en parte, hace referencia el título del libro:

… y el Azarías recogía amorosamente a la Niña Chica y, sentado en el poyo de la puerta, la arrullaba y la decía a cada paso, con voz brumosa, ablandada por la falta de dientes, milana bonita, milana bonita, hasta que los dos, casi simultáneamente, se quedaban dormidos a la solisombra del emparrado, sonriendo como dos ángeles, (p. 72).

Desde esta perspectiva, la muerte de la milana por Iván constituye el acto de suprema violencia que provocará la reacción también simbólica de Azarías. Su gesto es reflejo del acto primordial que, como afirma Mircea Eliade [677], viene repitiéndose como modélico desde el origen de los tiempos. Por ello, habría que decir con Adrián Huici [678] que el asesinato de Iván se convierte en una acción metafórica de rebeldía contra la injusticia a imitar en situaciones similares, independientemente de sus connotaciones morales.

Por otra parte, además de trágico, el final es irónico. Es precisamente Iván el que insiste en la necesidad de una jerarquía social que todos debemos acatar: “unos abajo y otros arriba, es ley de vida ¿no?” (p. 144). A juicio de Iván, la jerarquía social le da derecho a controlar la vida de los campesinos y a maltratarlos según su gusto, porque él pertenece a los de arriba. Resulta pues irónico, como escribe Jennifer Lowe, que, a nivel gráfico y literal, cuando Azarías está subido al árbol arroje la cuerda y acabe ahorcando al señorito. Así Azarías termina “arriba,

encima de Iván” [679]. Se ha subvertido el orden social sin ninguna contemplación, ni siquiera por parte del narrador que describe los espasmos del ahorcado como si se tratara de un muñeco penduleante:

… las piernas del señorito Iván, experimentaron unas convulsiones extrañas, unos espasmos electrizados, como si se arrancaran a bailar por su cuenta… (p. 176).

El párrafo que cierra el libro incide en el sentimiento de liberación que podría sobrevenir si las cosas se dieran de otra manera. Por esto, tras el ahorcamiento de Iván, mientras su cuerpo cuelga del árbol, el narrador comenta:

… Azarías, arriba, mascaba salivilla y reía bobamente al cielo, a la nada, milana bonita, milana bonita, repetía mecánicamente, y, en ese instante, un apretado bando de zuritas batió el aire rasando la copa de la encina en que se ocultaba. (p. 176).

El vuelo final de la bandada de palomas salvadas de la amenaza de la muerte representa simbólicamente el restablecimiento del orden en el mundo natural. Iván es ajusticiado, porque representa el Mal que pretende destruir la Arcadia perfecta. Afirma Torres Nebrera que “la sociedad de los pacíficos. Sociedad que aguanta cainismos sin cuento, encuentra a veces, Ratero, Pacífico, Azarías, el ángel exterminador que expulsa al malo del paraíso, aunque no sepa sellar la puerta, y las amenazas se vuelvan a filtrar por las muchas grietas de una Arcadia preocupantemente herida” [680]. Ciertamente es poco probable que la acción de Azarías vaya a significar un cambio en la organización social del cortijo y, por otra parte, el crimen supondrá, con toda seguridad, su expulsión definitiva del Paraíso. Con todo, el final de la novela de Delibes, justo tras el acto de desobediencia rebelde, deja al lector en la catarsis esperanzada de un orden más justo. En este sentido, el mensaje último de la historia no es pesimista sino que abre una puerta a la redención liberadora de una opresión injustificada. Hay un profundo fondo ético en esta narración y, como escribe María Pilar Celma,

precisamente “por ese fondo ético, que trasciende el compromiso estético de su obra, Miguel Delibes es un escritor humanista, español y universal, de hoy y de siempre” [681].

3. LOS SANTOS INOCENTES DE MARIO CAMUS

En 1984, la novela fue llevada al cine por el realizador Mario Camus. Ambos autores curiosamente poseen una circunstancia en común: mientras que Delibes es el escritor español contemporáneo con más novelas adaptadas al cine, Mario Camus es el director con más número de adaptaciones literarias en su haber.

Los contactos de Miguel Delibes con el cine no se han limitado a los que le han proporcionado las adaptaciones de sus obras [682], sino que él mismo ha mantenido buenas relaciones con el mundo de la imagen supervisando el doblaje al castellano de la película Doctor Zhivago de David Lean; escribiendo, para televisión, los guiones de los documentales Valladolid y Castilla y Tierras de Valladolid y colaborando en las adaptaciones de sus siete novelas trasladadas a la gran pantalla: El camino, dirigida por Ana Mariscal en 1962; Mi idolatrado hijo Sisí, que fue adaptada sin mucha fortuna por Antonio Giménez-Rico con el título Retrato de familia en 1976; El príncipe destronado que dio lugar, en 1977, a la película de Antonio Mercero La guerra de papá; Cinco horas con Mario, traducida sólo parcialmente en Función de noche por Josefina Molina en 1981, que ya había hecho la versión para el teatro. En 1986, Giménez-Rico volvió a intentar, esta vez con más acierto, otra adaptación de un nuevo libro de Delibes El disputado voto del señor Cayo. Pero, sin lugar a dudas, la más conocida de todas las adaptaciones de la narrativa de Delibes es Los santos inocentes de Mario Camus, que obtuvo, desde el primer momento, un rotundo éxito de público y de crítica.

La película se estrenó en Madrid el 4 de abril de 1984; desde esa fecha hasta el 31 de diciembre de 1987 había recaudado cerca de 524 millones de pesetas, resultando ser la segunda película más taquillera del cine español de esos años, después de La vaquilla de Luis Berlanga [683]. Caparrós Lera[684] dijo que el film estaba al borde de la obra maestra y que era una brillante adaptación artística de la novela del escritor vallisoletano. El paso del tiempo no sólo no ha

perjudicado el valor de la película sino que ha demostrado que los comentarios del crítico eran muy acertados. Dieciseis años después de su estreno, Antoine Jaime escribe que el film de Camus “aporta dos pruebas esenciales: primero, que el mejor cine puede situarse codo con codo junto a la mejor literatura y, después, que en las circunstancias históricas descritas en este capítulo, la gran literatura ayudó al cine español a alcanzar cimas artísticas que escasas veces había logrado”[685].

Cuando Mario Camus realizó la versión de Los santos inocentes, contaba ya con una amplia experiencia como adaptador cinematográfico de obras literarias. Los farsantes (1963), basada en el relato corto La carpa de Daniel Sueiro; La visita que no tocó el tiembre (1965), inspirada parcialmente en la obra de Joaquín Calvo Sotelo; La leyenda del alcalde de Zalamea (1972), a partir del texto de Calderón; Young Sánchez (1963), Con el viento solano (1965) y Los pájaros de Baden-Baden (1974) de Ignacio Aldecoa y La colmena (1982) de Camilo José Cela, habían sido llevadas al cine por este director que, desde el principio de su carrera, ha considerado la literatura española como una de las mejores fuentes de guiones para el cine.

Todo este largo aprendizaje se pone de manifiesto en Los santos inocentes. Si tuviéramos que destacar algunas características esenciales en esta versión, serían, con toda certeza, aquéllas que subrayan la fidelidad al texto original, aunque para alcanzar tal fin haya sido necesario transformar los medios, dada la especificidad del lenguaje cinematográfico.

Pero, ¿cómo ha visto Mario Camus el texto de Delibes?, ¿del conjunto de posibilidades significativas que la novela ofrece al lector, qué estructuras ha seleccionado el cineasta y según qué focos de interés para elaborar su propio discurso, cuyas “equivalencias semánticas” con el texto original confirmamos desde este momento? Dar respuesta a estas preguntas a partir del análisis del discurso fílmico será nuestro próximo objeto de estudio.

En primer lugar, debemos partir de la existencia de dos relatos diferentes, uno, el literario, de 1981; otro, el fílmico, de 1984, que cuentan la misma historia desde modos de expresión distintos. En una primera lectura superficial podemos detectar ya diferencias obvias: los guionistas, Mario Camus, Manuel Matji y Antonio Larreta han ampliado en cuatro años el tiempo de la historia y por tanto han añadido sucesos nuevos al texto original; en la película encontramos que Quirce, hijo de Paco, el Bajo y Régula, acaba de terminar el servicio militar y

vuelve al Cortijo a despedirse de sus padres e ir a trabajar como mecánico a Madrid. En el camino, visita a su hermana Nieves empleada en la fábrica de embutidos de un pueblo extremeño (en el cartel de la estación de tren se lee el nombre de Zafra). Nieves notifica a Quirce un nuevo suceso: la muerte de la Niña Chica. Ya en el Cortijo, más concretamente en la Raya de Abendújar, en la casa del puesto de guardia en el límite de las tierras de la marquesa, el muchacho informa a sus padres de sus proyectos, pasa la noche con ellos y a la mañana siguiente parte para Madrid. De paso visita a Azarías recluido en un sanatorio benéfico para entregarle un paquete de Régula. Al terminar la visita, Quirce sale, camina y ve volar la bandada de palomas que se nos describía al final de la novela. Todo esto es nuevo. Nada de esto ocurre en la novela.

Por tanto, el tiempo y los acontecimientos han sido ampliados en el film; sin embargo, el conjunto de acciones y personajes que corresponden a la historia de la novela se han reducido considerablemente. En ésta, Paco y Régula tienen dos hijos varones y dos hijas: Nieves y La Niña Chica. Además comparten su vida con otras familias de campesinos, cuyas voces se oyen con frecuencia. En la película, en cambio, sólo aparece Quirce, el personaje de Rogelio ha desaparecido, y el resto de las familias aparecen como acompañamiento sin palabras, presentadas únicamente por el narrador del texto de Camus. Sólo hay tres excepciones: la primera se da al principio del film, cuando Pedro Crespo, el guarda mayor, recibe a Paco y su familia que vuelven de la Raya; la segunda, en la escena de la caza, con motivo de la pelea con Facundo por el robo de los pájaros perdices y, por último, en la secuencia en que la marquesa saluda a Facundo y éste vuelve a intervenir brevemente. En definitiva, se han suprimiendo los numerosos acontecimientos que en la novela desviaban el eje narrativo central y se ha reducido el tiempo cíclico e indefinido de la obra literaria elaborando un tiempo lineal y limitado en el film. La concentración de un texto frente a otro no nos sorprende, ya que existen condicionamientos externos que justifican este hecho. Un film comercial debe ajustarse a una duración establecida convencionalmente: 107 minutos es el tiempo real de la película de Camus. Los reajustes vienen exigidos por las características intrínsecas del modo de representación. El cineasta se ve obligado a realizar una serie de operaciones textuales dirigidas a condensar la materia narrada intentando, como señala Juan Miguel Company[686], no reducir el espesor sémico de las imágenes. Camus lo consigue mediante la elaboración simbólica de las estructuras sintácticas. Así, el relato, que aparece condensado y organizado en una nueva trama por los guionistas y planificado en un nuevo discurso por el director, conserva, gracias a su campo simbólico, un fuerte nexo

de unión con el texto de Delibes. Sin embargo, y a pesar de esto, la película añade sentidos nuevos al incorporar narraciones inexistentes en el primer texto que, como quiero demostrar, modifican su contenido, matizando la historia.

Por lo que se refiere a la trama, y frente al único bloque narrativo que descubríamos en la novela, la película se estructura en dos núcleos perfectamente diferenciados por el tiempo de la enunciación. Uno de ellos aparece dividido en cuatro episodios, cuyos acontecimientos se narran ordenados cronológicamente; el primero relata la llegada de Quirce al pueblo extremeño, el segundo se centra en el encuentro con Nieves, el tercero narra la visita a sus padres, exiliados en la Raya de Abendújar, y el cuarto, y último, el encuentro con Azarías. Es decir, al primer bloque narrativo pertenecen todos los acontecimientos añadidos por los guionistas a la historia. Su enunciación corre a cargo de un narrador que participa de la acción narrada como testigo de la misma. Identificado, por lo general, con la cámara, focaliza los acontecimientos desde el exterior con una perspectiva alejada, sin que sus movimientos subrayen actitudes destacables de los personajes, de los objetos o de los lugares y sin poner en juego recursos cinematográficos que conduzcan al espectador más allá del contenido de la historia convertida en trama.

En cuatro ocasiones, que marcan el final de cada uno de los episodios mencionados, el hilo narrativo se corta intercalándose en la narración un fragmento que retrocede en el tiempo y que nos conduce al segundo bloque mencionado, que no es otro que el de la narración de la historia de la novela. La analepsis es provocada por los recuerdos de los protagonistas que recrean con su pensamiento una historia ocurrida cuatro años antes. Las fracturas en el tiempo de la primera narración son introducidas en el discurso por una serie de signos de transición: la focalización externa desaparece progresiva e imperceptiblemente a medida que la mirada del protagonista de cada episodio va imponiendo su perspectiva. El narrador testigo le cede la enunciación al personaje que es enfocado mediante dos fundidos encadenados y presentado por el subtítulo de su nombre. Los fundidos acortan progresivamente el plano e inician la vuelta al pasado por el flash-back. Como afirma Sánchez Noriega [687] la inclusión del subtítulo es en realidad innecesaria, por lo que podemos entender que la redundancia en la información hace hincapié en el hecho de que la historia que se nos cuenta es “la historia de personas singulares” que conocen bien los hechos y los ofrecen desde su particular punto de vista. Cuando el personaje termina de narrar sus recuerdos, el discurso vuelve al presente subrayándose, en esta ocasión, la transición temporal con la banda sonora de la película y un fundido,

ahora, en blanco.

Así pues, tenemos cuatro episodios, cuatro vueltas al pasado y cuatro narradores: Quirce, Nieves, Paco, el Bajo, y Azarías, respectivamente. Sus múltiples focalizaciones nos muestran un suceso que ocurrió en un tiempo ya desaparecido. El procedimiento del flash-back actúa como puente hacia el tiempo originario, hacia la acción fundadora capaz de justificar lo cotidiano actual, capaz de enseñar la verdad y de hacer conscientes a los que antes eran ignorantes. Los cuatro narradores (y tenemos aquí que abrir un paréntesis para hacer notar que todos ellos pertenecen al grupo de personajes que identificábamos como las víctimas o los explotados en la novela de Delibes) van enmarcando la historia, en el sentido literal de crearle un marco que la limite, cierre y complete.

Con la cámara subjetiva como marca de focalización interna, es decir, utilizando el recurso normalmente empleado en el cine para crear el efecto de que se asume, en lo narrado, la perspectiva de un personaje incluido en la historia [688], cada uno de los narradores relata aquellos sucesos que vivió física y emocionalmente más de cerca y con los que establece relaciones especialmente afectivas. Así el discurso compromete al sujeto desde el mismo momento en que supone una selección dentro del sistema de virtualidades. La elección significa sobre todo la huella de una subjetividad. De esta forma, Quirce y Nieves nos presentan los elementos pre-nucleares de la acción, narrándonos Quirce la vida de su familia, las relaciones entre sus miembros, la vuelta de la Raya de Abendújar al Cortijo, el inicio de la vida en el nuevo ámbito, las labores en el campo, el despido de Azarías, sus costumbres conflictivas en el cortijo, hasta que, con el regalo de la milana, termina su recordatorio, se vuelve al presente y comienza el episodio protagonizado por Nieves. Si Quirce nos relata las labores del campo, Nieves nos narra las del hogar: la vida doméstica de la Casa Grande, donde acude cada día a limpiar, el triángulo amoroso entre el capataz, la mujer y el señorito, los problemas matrimoniales de Pedro, el Périto y doña Purita, la primera comunión del hijo de Iván y las relaciones entre los aristócratas y sus amigos. La doble visión de Quirce y Nieves completa la presentación de la historia, es decir, la de los elementos pre-nucleares. Con esto se subraya en la película su condición de simples testigos, coincidiendo con su categoría de personajes secundarios en la novela. La descripción del microuniverso representado en el Cortijo, queda divido estructuralmente, por las dos focalizaciones, en el mundo de los campesinos, su vida, sus costumbres y sus relaciones, presentados por Quirce, y el mundo de los aristócratas, su vida, sus

relaciones y sus costumbres, enunciados por Nieves.

El núcleo de la acción novelística es relatado por Paco, el Bajo y Azarías. Paco recuerda los acontecimientos correspondientes a las cacerías del señorito y sus amigos, su relación con Iván, el accidente y la recaída. Por ultimo, Azarías nos narra la muerte de la milana y su venganza final.

Con este recurso de focalización interna y múltiple, Camus intenta ser fiel, no al narrador omnisciente de la novela, sino a la visión emocionada que éste nos ofrece de los sucesos. Con ello, el realizador ha buscado traducir "el espíritu" de la narración, aunque haya tenido que utilizar para lograrlo otros procedimientos expresivos.

Sin embargo, la focalización interna en el cine debe ser combinada necesariamente con otras marcas de enunciación, pues la historia recordada es una historia siempre representada en la pantalla desde el presente. El pensamiento en el cine no se puede narrar, si no es por medio de la representación icónica del mismo, por lo que el efecto estilístico provocado por la focalización interna desaparece muy pronto de la conciencia del espectador que, por ejemplo, durante los 24 minutos siguientes al flash-back del primer episodio, percibe una historia contada por un narrador omnisciente. Por esto, como afirma Sabine Schlickers, "Camus sigue la estructura convencional de un flash-back fílmico, que consiste en la combinación de una focalización interna con una ocularización cero, es decir, con un punto de vista fílmico neutro"[689]. Esta circunstancia obliga al realizador a buscar otras operaciones textuales para no traicionar el sistema de composición simbólica del texto de Delibes.

Como ya hemos dicho, la historia de la novela aparece en la película concentrada desde el punto de vista de su desarrollo temporal: transcurre entre el otoño de un año y la primavera del año siguiente. Durante ese periodo los acontecimientos seleccionados por los guionistas se suceden, principalmente los concentrados alrededor del núcleo de la acción, en una progresión perfectamente lineal, sin ninguna recurrencia, frente a las repeticiones que veíamos en la novela, y con una única analepsis verbal en el segundo flash-back, dramatizada por Paco, el Bajo que cuenta a Quirce la obsesión de Iván por la caza desde muchacho.

Puede observarse que, en cuanto a la ordenación y duración temporales, la película difiere considerablemente de la novela. Con todo, Camus ha intentado recrear dos rasgos que señalábamos como característicos en el libro. El primero

se refiere al transcurrir del tiempo, marcado por el ciclo natural, que en el filme corresponde a las pausas temporales descriptivas de la naturaleza que contextual y metafóricamente señalan su paso indefinido, apacible, lento e idéntico. En segundo lugar, nuestro cineasta ha recogido en su discurso la composición simultánea de las acciones pre-nucleares, alternando temáticamente las secuencias relacionadas desde una focalización omnisciente que conoce todos los elementos de la historia y que los presenta a partir de un esquema muy bien elaborado.

Pero, desde mi punto de vista, lo que mejor han captado los guionistas y el realizador ha sido el mundo simbólico de la novela. Del abanico de posibilidades que el libro ofrece, los guionistas han seleccionado los acontecimientos que tocan la fibra sensible del lector, configurándose como apelaciones al espectador y llevándolos a reaccionar ante el mundo cruel representado. Por lo que se refiere a la realización, la honda comprensión del texto de Delibes se revela sobre todo en la composición simbólica del espacio y de la fotografía del filme. La distribución de los personajes en escena y la configuración de los espacios interiores no tienen sólo un valor referencial sino el sentido simbólico de la división del mundo en los de arriba y los de abajo; en los que viven en la oscuridad de la miseria y aquellos que disfrutan de la luminosidad de la opulencia. La oposición oscuridad/luminosidad se manifiesta en los espacios interiores: el espacio cerrado y pequeño en forma de cubo de la casa de Paco, el Bajo, los muros sin ventanas que limitan sólidamente el cubículo, el movimiento incesante de los personajes que se cruzan entre sí rozándose o esquivándose, el color ocre de la escena y los tonos sombríos contrastan con los espacios amplios de grandes ventanales y deslumbrante luminosidad de la Casa Grande. El excelente trabajo de fotografía de Hans Burman está aquí al servicio de la consecución de un determinado mundo simbólico.

Muchos elementos apoyan la construcción simbólica que venimos comentando: así la blancura individualizada y solitaria de la imagen de la marquesa saludando desde el balcón en un plano elevado frente al color negro de la masa de campesinos que la vitorean en el contrapicado fílmico. Esta composición espacial se repite siempre que el encuadre presenta alguna escena de relación entre señores y criados. Por ejemplo, durante la visita de Paco, el Bajo, al señorito de la Jara con motivo del despido de Azarías; los personajes están frente a frente, perfectamente paralelos a las líneas verticales de la imagen, pero a distinta altura, más alto, el señorito, más bajo, el campesino. El espacio físico que separa los dos cuerpos acentúa la distancia entre ellos. Los dos hombres se

conectan solamente por la mirada que se identifica consecutivamente con el punto de vista de la cámara. Sus miradas cruzan oblicuas las líneas horizontales de la imagen, de forma que a Paco el Bajo, lo observamos siempre en picado, mientras que al señorito lo observamos desde el contrapicado.

Hay todavía otra secuencia que insiste en este simbolismo del espacio representado y la ubicación dentro de sus coordenadas de los personajes. Se trata de la conversación entre Pedro, el Périto, Paco y Régula, tras la llegada de la familia de campesinos al Cortijo desde la Raya de Abendújar. El episodio pertenece al libro segundo de la novela en el que la focalización omnisciente destaca la actitud servil de Régula y Paco ante la autoridad de Pedro, el Périto. Son dos los recursos utilizados en el texto de Delibes: los comentarios y cualificaciones que los personajes obtienen en el texto del narrador que señalan su actitud emocional, y el diálogo marcado por la repetición de la aseveración de Régula "— ae, a mandar, don Pedro, para eso estamos" (p. 44). El narrador literario ha focalizado la escena en su conjunto hasta que en el último párrafo su perspectiva se centra exclusivamente en Paco. De esta forma, se ofrece la disposición mental y emocional del personaje desde "dentro" de sí mismo. Sin transición, la focalización se reduce en su objetivo y destaca exclusivamente las miradas de los personajes, que no describe, tan sólo menciona insinuando una dramatización que no se desarrolla. La traducción icónica, es decir, la lectura compositiva que Mario Camus ha hecho del texto es espléndida: en primer lugar, aparece la focalización de la cámara en un plano de conjunto de gran profundidad; en él, la distribución de los personajes es triángular, distanciados Régula y Paco de Pedro, el Périto y situados entre sí a la misma altura y paralelos a las líneas verticales de la imagen. La composición de la imagen presenta metafóricamente la unión de los dos primeros personajes principales y la separación con relación al tercero, los diálogos repiten literalmente las palabras del libro y los comentarios del narrador del texto acerca de la actitud emocional de los personajes se representan en sus gestos y actitudes físicas. De repente, al hilo de la conversación, la focalización del narrador abandona el plano de conjunto y se centra en Paco y Régula, en sus miradas, ofreciéndonos una perspectiva emocional que repite exactamente el mismo proceso que el narrador de la novela.

Pero, sin lugar a dudas, la escena estelar de la película es la que remarca la unidad de Azarías con la Naturaleza, manifiesta sobre todo en la relación que establece con la milana. En la obra literaria esta identidad se transmite fácilmente por los comentarios del narrador y, en especial, en el libro tercero, en

el momento en el que el pájaro escapa de Azarías y vuela hasta el tejado de la capilla del Cortijo. El personaje, desolado, consigue sorprendentemente hacer volver a la grajeta repitiendo unos sonidos onomatopéyicos que imitan a los del animal. El narrador nos describe de esta forma la escena:

Y, de pronto, sucedió lo imprevisto, y como, si entre el Azarías y la grajilla se hubiera establecido un fluido, el pájaro se encaramó en la flecha de la veleta… se lanzó hacia delante, picó, y ante la mirada atónita del grupo, describió tres amplios círculos sobre la corralada, ciñéndose a las tapias y, finalmente, se posó sobre el hombro derecho del Azarías… (p. 84).

Mario Camus consiguió una secuencia magistral rodando en una sola panorámica, sin cortes y sin montaje, el vuelo del pájaro desde la espadaña de la propiedad hasta el hombro de Paco Rabal, que acogió con una sonrisa bobalicona a su amiga. El espectador percibe la íntima relación de los dos seres a la vez que el soberbio plano-secuencia de un vuelo casi milagroso.

Si la película de Camus se hubiese reducido al desarrollo de este segundo bloque narrativo, diría rotundamente que el director había elaborado un texto magnífico con un lenguaje distinto, desde un modo de representación diferente, pero semánticamente equivalente al de Delibes y que su lectura corresponde punto por punto a mi interpretación de la novela. Pero los acontecimientos añadidos por el realizador y los guionistas modifican el final de la historia cambiando su mensaje. El film no acaba con la muerte de Iván. Su prolongación en el tiempo anula los contenidos utópicos y esperanzadores que descubríamos en la novela. La última escena de Camus no es tan optimista como la de Delibes, o tal vez su optimismo sea diferente, más moderno o más realista. Mario Camus propone, como única salvación posible, la huida del Cortijo y de la Naturaleza por parte de aquellos personajes que todavía tienen un futuro, pero, cuidado, éste se desarrollará en la ciudad, espacio actual de liberación para los que antes eran esclavos:

Nieves: ¿Vas a la Raya?

Quirce: Cojo el autobús de la una.

Nieves: Yo quería que comiéramos juntos. Quirce: ¿Por qué dejaste el otro trabajo?

Nieves: Prefiero la fábrica. No quiero pasarme la vida limpiando la mierda de los demás… ¿Te vas a quedar en la Raya?

Quirce: No. Voy a saludarlos y a decirles que me voy a trabajar a Madrid[690].

La película termina también con la bandada de palomas surcando el cielo, pero, en este caso, no es vista por el ser edénico que era Azarías sino por Quirce, el muchacho que intenta huir voluntariamente de la zona infernal hacia la ciudad para buscar su propia vida en los cauces del progreso urbano. Desde mi punto de vista, esto contradice el significado último de la novela. Es verdad que no puede olvidarse que se trata de cine comercial y que la representación icónica del mundo de ficción de Delibes podría resultar demasiado abrupta, demasiado terrible y demasiado rebelde. Era necesario atemperarla. El último núcleo narrativo añadido, con Azarías recordando desde el asilo en que ha sido recluido, es, con seguridad, un buen procedimiento para este fin. Azarías se venga, pero es castigado y, tras su acción, nada parece haber cambiado en el mundo del Cortijo. Según las declaraciones de Delibes, publicadas en el periódico El País [691], Camus había hecho una excelente película, incluso las modificaciones que había introducido en la historia le parecían un buen recurso para sugerir al espectador que estos dramas pertenecían ya al pasado, pero también afirmaba que el resultado del film era diferente a su propia película interior.

Camus ha comentado, con frecuencia, que hay que cambiar una novela para serle fiel. Lo que ocurre es que a veces las fidelidades son múltiples y no todas coinciden con los mismos principios. Al terminar la película, no es la Naturaleza la que se salva de la destrucción, sino unos jóvenes que consiguen escarpar de la esclavitud huyendo de ella; ése podría ser el simbolismo de la bandada de palomas vista por Quince antes que los títulos de crédito cierren el visionado. Es cierto que el espectador del film no pudo desprenderse de la catarsis que le produjo el acto reivindicativo del pobre antihéroe viejo y anormal desde la pantalla, en el festival de Cannes de 1984, el público aplaudió apasionadamente el acto de Azarías [692]. Sin embargo, las escenas siguientes logaron enfriar el

ambiente exaltado. Con todo, hay que decir también que las matizaciones realizadas a la historia no ensombrecieron la maestría con la que Mario Camus había logrado recoger el simbolismo y el sentimentalismo de la novela y esto, convertido en brillantes imágenes, hizo de la adaptación una obra ejemplar del cine español.

Propuestas artísticas

del nuevo milenio: minicuento, microteatro y cine

María Jesús Orozco Vera

Universidad de Sevilla

La minificción es lo que distingue a los

cibertextos. Si los cibertextos son la escritura

del futuro, entonces la minificción es el género

más característico del naciente milenio.

Lauro Zavala[693]

En las últimas décadas creadores e investigadores han señalado la brevedad como el perfil significativo que permite caracterizar la cultura del siglo XXI. Ya lo pronosticaba Ítalo Calvino en sus Seis propuestas para el nuevo milenio, destacando la “rapidez”, “la exactitud” y “la levedad” como signo de los nuevos tiempos [694]. Significativas resultan también, en este sentido, las reflexiones de David Lagmanovich cuando proclama, como premisa de las artes en pleno siglo XX, la fórmula “menos es más”; tendencia que se manifiesta en la arquitectura minimalista y en las composiciones musicales que, en ocasiones, se concentran en escasos minutos[695]. Esta apuesta por la simplificación se manifiesta también en la literatura y en el cine marcando nuevos cauces artísticos que rechazan cualquier elemento accesorio que disperse el sentido y reivindican, al mismo tiempo, la hibridación y la experimentación.

Sin duda, el auge de las formas breves constituye el reflejo del mundo en que

vivimos, en el que se deja sentir el influjo de los medios de comunicación de masas, especialmente de la cultura audiovisual, el ritmo de vida amenazado por el tiempo, el rechazo de los grandes relatos y la tendencia a la fragmentación introducida por el pensamiento posmoderno. Un marco significativo en el que se despliegan con sus poderosos tentáculos las nuevas tecnologías y su profunda repercusión en la sociedad y en la cultura. En este contexto se desarrolla la minificción, los microtextos, creaciones breves de gran densidad semántica que reclaman receptores cómplices, intuitivos, capaces de desvelar las redes intertextuales que se cruzan y solapan en el discurso. Así, la creación artística se transforma en una experiencia que se rige por el modelo del hipertexto, en tanto que invita a participar de una manera activa a los destinatarios de una comunicación que sólo alcanzará su significado pleno si se aciertan a desentrañar sus claves. En definitiva, como afirma Lauro Zavala "...la minificción puede llegar a ser la escritura más característica del tercer milenio", puesto que se asemeja a "la fragmentariedad paratáctica de la escritura hipertextual, propia de los medios electrónicos", reclamando, en última instancia nuevos modelos de creación y de recepción que se desarrollan con las nuevas tecnologías[696].

La brevedad es asumida como un reto, como un riesgo, un desafío. Así parece proclamarse en palabras de los creadores españoles e hispanoamericanos que apuestan por las formas sintéticas, microtextos de textura abierta y polifónica que no consideran como meros ensayos para afrontar obras de mayor extensión, pues en sí mismas tienen entidad artística propia. Destaquemos, por ejemplo, los cuentos mínimos, las minipiezas dramáticas o el denominado cine comprimido, como apuestas significativas en el amplio abanico que ofrece la minificción. La narrativa ocupó, sin embargo, un papel pionero en el proceso de simplificación y condensación extremas que derivó en composiciones tan minúsculas como el emblemático microrrelato de Monterroso: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí". Hacia estos derroteros artísticos se orientó también la dramaturgia de las tres últimas décadas transformando las obras breves en un acto en bosquejos teatrales que han merecido el calificativo de "pulgas dramáticas", "retales" o "suspiros dramáticos. Así se manifiesta, por ejemplo, en "La pluma" de Alfonso Zurro, minipieza que transcribimos a continuación:

(Entra el Hombre. Ve una pluma en el suelo. La coge.)

HOMBRE. La pluma de un Ángel. ¡Qué suerte!

(Sale corriendo) [697]

Los discursos audiovisuales también han protagonizado, sobre todo en la última década, una mayor tendencia hacia la simplificación. Así, el corto cinematográfico condensa su trama en varios minutos; incluso, en ocasiones, como sucede, por ejemplo en Collar de moscas, de Bigas Luna, uno de los minicortometrajes más fugaces del “cine comprimido” o “cine-relámpago”, como lo denomina José Luis Sánchez Noriega [698], la puesta en escena se concentra en un minuto y medio. El espectador contempla unas manos que con sumo cuidado, como si de perlas preciadas se tratase, van ensartando las moscas vivas en un hilo grueso, mientras se escucha la voz de una joven que relata esa extraña afición que le permitía sentir y disfrutar, por unos instantes, el aleteo de los insectos moribundos sobre la piel.

Tras este breve apunte en el que se manifiesta por parte de los creadores una firme apuesta por las formas breves, tanto en el marco de la literatura como en el de los discursos cinematográficos de las últimas décadas, es pertinente comenzar abordando la narrativa, puesto que, como reseñamos, el proceso de simplificación suma se desarrolló antes en este género. Esta circunstancia ha influido en el hecho de que en la actualidad contemos con un número bastante considerable de estudios críticos que se centran en dilucidar los orígenes, las claves artísticas y la tipología de los microrrelatos. La reflexión en torno a estos discursos narrativos mínimos, sobre todo en lo que respecta a las estrategias estéticas que los caracterizan, permitirá delimitar un paralelismo significativo con las minipiezas dramáticas y con los formatos audiovisuales mínimos.

El microrrelato no puede entenderse sino dentro de un proceso de evolución del género cuento. En su larga trayectoria estos textos narrativos derivaron hacia etapas de carácter experimental, sobre todo a partir de los años 70, cristalizando en el auge de cuentos mínimos que, como contrapartida, reflejan una gran densidad semántica [699]. “Microrrelato”, “microcuento”, “minicuento”, “cuento brevísimo”, “cuento ultracorto”, “cuento en miniatura”, constituyen algunas denominaciones utilizadas por la crítica para designar esta modalidad narrativa caracterizada fundamentalmente por la suma brevedad. Dos páginas, una página, incluso varias líneas configuran el reducido espacio en el que se

concentra la narración de una historia mínima, sugerente e impactante. Intensidad, condensación y máxima economía de medios constituyen algunas de las claves estructurales que permiten emparentarlo con el cuento literario clásico y moderno. Sin embargo, el microrrelato asume otras características que lo distinguen y muestran su peculiaridad, como su extensión sumamente reducida, la ambigüedad, el carácter híbrido, la recreación suma de la transtextualidad, el uso de finales sorpresivos y de inusitados títulos, la voluntad de generar otros modos de lectura, donde el receptor tiene un importante protagonismo para desvelar las claves del texto y, como muy bien concluye Fernando Valls, en sus aproximaciones a este nuevo género, el microrrelato se caracteriza, en definitiva, por “la búsqueda de de la novedad en cualquiera de sus manifestaciones (lingüística, estructural, formal o genérica)” y constituye en la actualidad “un género a contracorriente” que reclama lectores cómplices y sagaces[700].

En los microrrelatos cristaliza la tradición y la vanguardia. Desde épocas ancestrales la tradición oral les dio vida y significativa fue también la proyección estética del Modernismo y la experimentación suma que implicaron los diferentes ismos artísticos para moldear su carácter proteico y multiforme. Emparentado con otras formas breves, como los aforismos, el haikú japonés, el poema en prosa, la fábula, epigramas, greguerías, el ejemplo, el chiste y la viñeta ha trazado su propio camino, se ha ido adaptando a los nuevos tiempos. En este marco más inmediato se deja influir por el lenguaje de la publicidad, el cine digital, el periodismo y acepta el reto que le ofrecen las nuevas tecnologías incorporándose al ciberespacio, asumiendo su protagonismo en foros y en blogs de temática cultural.

Un número bastante significativo de escritores hispanos reivindican en la actualidad estas formas narrativas breves que amenazan con acaparar la atención de los internautas. La literatura hispanoamericana, con una rica tradición cuentística, ha logrado incorporar importantes figuras, como Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Marco Deveni, Luisa Valenzuela, Mario Benedetti, Ana María Shua, Guillermo Samperio, Pía Barros y Cristina Peri Rossi, entre otros. La literatura española rinde también un homenaje señero al microrrelato. Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan José Millás, Julia Otxoa, Javier Tomeo, José Jiménez Lozano, Hipólito García Navarro y Rafael Pérez Estrada constituyen algunos nombres que avalan el auge del minicuento, sobre todo en las últimas décadas. Las publicaciones en revistas especializadas, como El Cuento (México), Ekuóreo (Colombia), Puro Cuento (Argentina), Lucanor (Pamplona, España) y Quimera (Barcelona, España); los

Congresos y Seminarios que permiten reunir a investigadores y creadores, celebrados tanto en España como en Hispanoamérica [701]; la edición monográfica de microrrelatos, dejando de constituir un apartado en volúmenes de cuentos de diversa extensión, sumado al hecho de la publicación en internet están contribuyendo a promocionarlo y a afianzarlo como género de nuestros días. Así lo proclama David Lagmanovich en La otra mirada:

...el microrrelato se ha integrado perfectamente entre los géneros habituales en este momento de nuestra cultura. Ya no se ve como una ocurrencia de paso, como una travesura de escritores bromistas. Su acceso al libro no se realiza ya disimulándose entre piezas más extensas, sino que hay muchos libros íntegramente constituidos por ellos. De forma similar, las revistas y los periódicos los acogen. Nuestros contemporáneos aceptan la minificción como un género más de la modernidad y la posmodernidad[702].

El microrrelato asume un protagonismo cada vez más notable en la cultura del siglo XXI, donde la imprenta compite con el ciberespacio: talleres de creación que circulan por internet, concursos literarios que ofrecen como recompensa a los ganadores la difusión de sus obras por medio de la letra impresa, formatos electrónicos o audiovisuales. Mención especial merecen en España los talleres de creación dirigidos por Clara Obligado, las Convocatorias de Premios Internacionales sobre relato hiperbreve promovidas por el Círculo Cultural Faroni desde 1996, los Programas de Radio, como “La Ventana” de la Cadena Ser, en los que se difunden microrrelatos ganadores de un concurso que avala el escritor Juan José Millás, y los concursos de minificción que promueven algunos diarios, como El periódico de Barcelona. En todos ellos están implicadas las nuevas tecnologías. Los microrrelatos, de esta forma, circulan libremente por el ciberespacio y han encontrado, en última instancia, un medio adecuado, por su brevedad, para darse a conocer, para mostrar su protagonismo, para abrir las puertas a la creatividad, al mismo tiempo que invitan a la experiencia de una lectura que se realiza en un instante.

Un apartado especial merecen estos minicuentos en el ámbito de la docencia, como ponen de manifiesto estudios críticos recientes que le auguran un futuro prometedor. Así, Lauro Zavala comienza sus atinadas reflexiones señalando que

“la minificción siempre ha tenido una vocación pedagógica”. Dicha afirmación aparecerá sustentada en el hecho de que estos discursos mínimos pueden ser utilizados en cursos de idiomas, periodismo, sociología, lingüística, psicología y literatura. De esta forma “impartir una clase es puro cuento”, le permitirá mostrar cómo, en el marco de la teoría de la literatura y del análisis textual, los microrrelatos constituyen un soporte privilegiado por su brevedad y su densidad semántica[703]. Sin duda las clases resultarán más participativas y atractivas, puesto que estos textos presentan un alto grado de motivación, de implicación del lector en la tarea de desentrañar su significado. En esta línea se sitúa también la propuesta de María Elena Lorenzin, “Fast Fiction en la clase de español avanzado: una experiencia creativa en las antípodas”, cuyo proyecto parte de incentivar a los alumnos para que escriban microrrelatos a partir de una fotografía, un color, un olor, una experiencia vivida [704]. De sumo interés también resultan las experiencias educativas desarrolladas por un grupo de investigadores colombianos que se identifican con las siglas HIMINI, apostando por la creación de un “ambiente hipermedial para el aprendizaje de la literatura y el desarrollo de la comprensión y producción de textos, a partir del minicuento”. La primera fase de dicho proyecto partió de la producción de un juego interactivo en formato de CD, basado en la estructura de Las mil y una noches, y un portal en Internet. Los alumnos son invitados a participar en este juego interactivo que se estructura en varios niveles: Introducción al usuario, familiarización con el minicuento, comprensión del minicuento y producción del minicuento. Henry González, uno de los investigadores de HIMINI, en “La didáctica del minicuento y su desarrollo en ambientes hipermediales”, ha trazado con detalle el valor de esta experiencia educativa que se basa en una pedagogía activa y que permite afrontar y disfrutar de las clases de literatura. Justifica, por otra parte la elección de los textos breves y la introducción de las nuevas tecnologías por estar más acordes con el mundo en el que vivimos:

...nuestra propuesta parte del principio de que la literatura no se enseña, sino que se pueden crear condiciones para comprenderla y disfrutarla, y que la didáctica, que es generada en el proceso epistemológico particular de cada disciplina, en el caso de la literatura puede concebirse como un acontecimiento de diálogo estético y de saberes, que se escenifican en el aula de clase, espacio donde convergen múltiples actores que convocan a su vez múltiples voces: la del profesor, los estudiantes, los textos, que están dotados de un lenguaje vivo impregnado de resonancias vocales, y las voces de la cultura, que trascienden el

aula y son cada día más diversas debido a la mediación de los ambientes hipermediales, las autopistas de la información y las telecomunicaciones[705].

Es importante considerar, además, que los microrrelatos o minicuentos también encuentran su espacio y son de gran utilidad en la psicología, en la historia y en la filosofía, como han puesto de manifiesto algunos encuentros internacionales sobre minificción[706]. No en vano estas formas narrativas mínimas que en ocasiones merecen el calificativo de hiperbreves, cuando el lector se enfrenta a la brevedad extrema, (de 1 a 200 palabras, según la clasificación de Lauro Zavala), esconden en sus dimensiones microscópicas píldoras de sabiduría, arte en miniatura y una filosofía de la vida que el lector debe interpretar ayudado de su ingenio. En clave de humor, teñido de tintes poéticos, plagado de guiños intertextuales, los minicuentos constituyen un puente artístico en el que la realidad más inmediata se evoca de manera sutil. Así se manifiestan como claves temáticas que caracterizan la incomunicación, la soledad, los problemas generacionales, la inseguridad ciudadana, las nuevas tecnologías y la pérdida de valores de un mundo en crisis.

El lector de microrrelatos es invitado a reflexionar sobre su entorno, un marco negativo que, sin embargo, es mitigado por el humor y la parodia, transformando la realidad en algo disparatado y absurdo que solo puede provocar la sonrisa. Su acercamiento al texto se configura, además, como un placer artístico, puesto que estos discursos mínimos solo alcanzarán su significado pleno si el receptor logra desentrañar todas sus claves. De esta forma, la lectura constituye un interesante reto. Así se desprende del minicuento de José María Merino “La cuarta salida”. Humor y parodia conforman un juego intertextual que recrea la técnica del manuscrito hallado, que de forma magistral inmortalizara Cervantes en su novela. Don Quijote retorna a la vida y su historia, “gracias a ciertos documentos procedentes del alcaná de Toledo”, dará muestras de otro desenlace, el auténtico. Así, el ingenioso hidalgo tuvo la oportunidad de cambiar la realidad y crear una estirpe de caballeros andantes que siguieron sus pasos, hasta transformar el mundo de nuestros días, donde también prima el engaño y la injusticia:

Así, los molinos volvieron a ser gigantes, las ventas castillos y los rebaños ejércitos, y él, tras incontables hazañas, casó con doña Dulcinea del Toboso y

fundó un linaje de caballeros andantes que hasta la fecha han ayudado a salvar al mundo de los embaidores, follones, malandrines e hideputas que siguen pretendiendo imponernos su ominoso despotismo[707].

La reescritura de mitos, la parodia de textos literarios, históricos o cinematográficos, entre otros, constituye una estrategia que comparten un número bastante significativo de microrrelatos para poner en evidencia algunos conflictos que caracterizan el mundo de nuestros días: personajes como Ulises o Penélope, Adán y Eva, Lázaro, Gregorio Samsa, Sherezade, Tarzán, Emiliano Zapata, Hernán Cortés, etc., se desplazan a otras dimensiones espacio-temporales. Así se manifiesta en "La tela de Penélope, o quien engaña a quien", de Augusto Monterroso; "Fábulas" de Julia Otxoa; "Tarzán", de Ana María Shua; "El incrédulo", de Pedro Orgambide[708]; "Rembrandt", de José Balza y "Presentimiento", de Juan Pedro Aparicio[709]. Incluso algunos microrrelatos incorporan a sus microuniversos ficcionales personajes de suma actualidad, como Bill Gates, protagonista del minicuento "Encuentros lejanos" de Gabriel Jiménez Emán, evocador de un mundo caótico, sugerido por un texto que carece de puntuación, y que refleja en última instancia la rapidez inusitada de las nuevas tecnologías:

Apenas enciende el ordenador, Bill se pone en contacto con el mundo global que se pone en contacto con los otros contactos del mundo en permanente contacto con otros ordenadores que emplean una red complicada en contactarse entre ellos mismos para obtener la información requerida para poder hacer funcionar la primera tecla del ordenador de Bill[710].

Pese a los ejemplos reseñados, habría que considerar que el microcosmos que evocan estas narraciones mínimas está poblado en su mayoría por personajes innominados, cuya identidad se diluye en un mundo absurdo que, en ocasiones, los priva de su propia humanidad. No en vano un número bastante importante de minicuentos participan de las estrategias que configuran la fábula y el bestiario, donde los animales cobran vida para representar los defectos del ser humano. Evoquemos, por ejemplo, "Intransigencia", "Zoo" y"Biblioteca" (Kískili,

Káskala, 1994), de Julia Otxoa; La oveja negra y demás fábulas (1969), de Augusto Monterroso; El nuevo bestiario (1994), de Javier Tomeo y Bestiario (1972) y Confabulario definitivo (1997), de Juan José Arreola[711].

El microrrelato da muestras, por tanto, de su naturaleza híbrida, característica que le permite, en ocasiones, acercarse al verso[712] o bien asumir las estrategias del discurso periodístico, incluso apropiarse de recursos presentes en la dramaturgia. Así, el lirismo que destilan algunos minicuentos permite encontrar en ocasiones una fluctuación entre estructuras prosísticas y versales, como se manifiesta, por ejemplo, en "Odio" de Pablo Palacio, "A Circe" de Julio Torri [713] y "Adán y Eva" de René Avilés Fabila [714]. Habría que reseñar, por otra parte, la simplificación total de la trama en aras de la expresión de los sentimientos y sensaciones que espacializan el enunciado, envolviéndolo en una atmósfera de ensoñación y de magia, como se desprende del minicuento "Blancanieves se despide de los siete enanitos" de Leopoldo María Panero:

Prometo escribiros, pañuelos que se pierden en el horizonte, risas que palidecen, rostros que caen sin peso sobre la hierba húmeda, donde las arañas tejen ahora sus azules telas. En la casa del bosque crujen de noche las viejas maderas, el viento agita raídos cortinajes, entra sólo la luna a través de las grietas.(...) Os echaré de menos, nunca os olvidaré. Pañuelos que se pierden en el horizonte. A lo lejos se oyen golpes secos, uno tras otro los árboles se derrumban. Está en venta el jardín de los cerezos [715].

Interesante resulta también la hibridación entre literatura y periodismo, tan significativa en algunos minicuentos, cuya génesis se manifiesta a partir de la introducción de noticias fingidas o reales, evocando las estrategias narrativas que singularizan el artículo de opinión o la crónica. Ya Francisco Ayala en El jardín de las delicias (1971) invitaba a los lectores a desentrañar las claves de su periódico ficticio en la primera parte de la obra, precedida por un paratexto, "Diablo Mundo". Así se recreaban sus noticias fingidas, que reflejaban, no obstante, la más cruel realidad: la violencia familiar, la inseguridad ciudadana, la escasez de la vivienda... al mismo tiempo que en ellas parodiaba los defectos de la prensa sensacionalista. Algunos minicuentos de Juan José Arreola, como "Flash", "L'Osservatore" o "Interview", incluidos en su obra Confabulario

(1966), presentan también la imitación de algunos géneros periodísticos, como la crónica y la entrevista[716]. En esta línea se sitúan los Cronicuentos (1993) de Bernardo Bátiz y los Articuentos (2001) de Juan José Millás, donde ficción y realidad se imbrican para mostrar una prosa plagada de sugerentes tonalidades y matices. Periodismo literario, en suma, que se concentra en dosis mínimas, minicuentos que evocan el mundo actual.

Este apasionante "contrabando de géneros", como lo denominara sutilmente el escritor Manuel Rivas[717], también se deja sentir entre la narrativa microscópica y los textos dramáticos. David Lagmanovich señala dicha modalidad entre las formas mixtas del microrrelato, apuntando que en estos casos la brevedad se relaciona con el tiempo escénico[718]. Historias mínimas (1988), de Javier Tomeo y Falsificaciones (1966), de Marco Deveni constituirían para él ejemplos significativos. A estos títulos cabe sumar Cuentos de x, y y z" (1997) de F.M. y Zoopatías y zoofilias (1992) de Javier Tomeo. En todos ellos se aprecian recursos como la profusión de diálogos, la configuración de un espacio escénico, presencia de acotaciones y la introducción de estructuras metateatrales.

Estos microrrelatos deben interpretarse también como resultado de una evolución, de un proceso de simplificación del género dramático, cuyo auge se manifiesta a partir de las tres últimas décadas. En las literaturas española e hispanoamericana existen claros antecedentes de teatro breve, si bien la aparición de microteatro, cuya puesta en escena no se dilataría más de tres minutos, constituye algo novedoso, acorde con los nuevos tiempos. Es interesante reseñar cómo en la literatura española, sobre todo a partir de los 80, un número bastante considerable de dramaturgos apuestan por un teatro que, en muchas ocasiones, se acerca a la extensión de los minicuentos o cuentos en miniatura. Incluso parece oportuno reseñar que, en algunos casos, el proceso de simplificación conduce a despojarlo de las acotaciones, con el consiguiente acercamiento a la narrativa, sobre todo hacia textos que aparecen constituidos por monólogos y que podrían delimitarse como minicuentos. Así se manifiesta, por ejemplo, en la minipieza que lleva por título "La carta", de Yolanda Dorado, y en "Dadnos la paz y la palabra" de Jesús Fernández[719].

Esta modalidad dramática de formato breve e incluso hiperbreve que se concentra en un acto está alcanzando un auge bastante significativo, sobre todo en el siglo XXI. Dramaturgos como Eduardo Quiles[720] o José Sanchís Sinisterra[721] señalan cómo la obra breve parece invitar al "riesgo", a la "experimentación" y constituye todo un reto crear textos dramáticos de "textura

abierta y polifónica". A dicho reto se suman dramaturgos ya consagrados y otros más jóvenes que reivindican el papel de esta modalidad en el panorama teatral de nuestros días: Alberto Miralles, José Luis Alonso de Santos, Juan Mallorga, Fernando Martín Iniesta, Carmen Resino, Ignacio Amestoy, Paloma Pedrero, Jesús Campos, José Moreno Arenas, Ana Diosdado, Concha Romero, Ernesto Caballero, Antonia Bueno, Adelardo Méndez Moya, Alfonso Zurro, Jerónimo López Mozo, Carmen Pombero, entre otros.

La apuesta por los formatos dramáticos mínimos ha sido fomentada, además, por la labor de difusión que han proyectado algunas revistas en las que se publican estudios críticos sobre teatro breve y algunas minipiezas: Estreno, Primer Acto, Art Teatral, Ade Teatro, Alhucema, Ñaque y Acotaciones. No menos significativos son los certámenes de teatro mínimo, como el "Premio Teatro Exprés (Madrid), "Premio Doña Mencía de Salcedo" (Madrid), "Premios Valladolid de teatro breve", "Certamen de Teatro Mínimo Rafael Guerrero" y el "Premio Andaluz de teatro breve. Asociación Teatral Amaltea" (Málaga). Espacios de creación que permiten reunir a dramaturgos consagrados y noveles en publicaciones colectivas que reflejan, además, diversas claves temáticas y artísticas. Variedad y heterogeneidad caracterizan también a los Maratones de Monólogos, promocionados y editados por la Asociación de Autores de Teatro de Madrid: Teatro contra la guerra (2003), El mar (2003), Once voces contra la barbarie (2006), La confesión (2001), Maratón de monólogos 2003, Maratón de monólogos 2004, Maratón de monólogos 2005, Teatro Exprés 2003, Teatro Exprés 2004, entre otros.

Con respecto a la puesta en escena, habría que considerar que el teatro breve está acaparando cada vez más el interés de algunos directores españoles que asumen el reto de ofrecer un espectáculo único y, al mismo tiempo, diverso. El espectador se enfrenta a una obra coral, integrada por piezas breves de un mismo dramaturgo –Escenas antropofágicas (2000) y Trilogía beatífico-simbólica (2002), de José Moreno Arenas, o Entremeses variados (2005), de Jesús Campos– o bien es invitado a contemplar espectáculos que presentan una unidad temática y diferente autoría –Piezas hilvanadas (2003), Los siete pecados capitales (2004) y 60 obras de un minuto (2006)–. Habría que considerar, sin embargo, que en estos espectáculos el microteatro aparece combinado con otras piezas breves de mayor extensión, como sucede, por ejemplo, en Entremeses variados. Si bien, en ocasiones, asume total protagonismo, como se desprende de

60 obras de un minuto, una puesta en escena cuyo riesgo asumió Alfonso Zurro para conmemorar el Día Mundial del Teatro en Sevilla, el 27 de marzo de 2006. En tan corto espacio dramático 60 dramaturgos andaluces rindieron un homenaje al teatro mínimo, minipiezas sutilmente ensambladas en el espectáculo por la presencia de un destinatario (ActrizEspectadora) que contempla las heterogéneas instantáneas que semejan el ritmo vertiginoso de la vida y de la cultura de nuestros días. Entre estas microhistorias destaquemos, por ejemplo, una de las más breves, "La bóveda 1", de Javier García Teba, divertimento teatral que recuerda, en gran medida, a las Historias mínimas de Javier Tomeo, microrrelatos donde el humor y el absurdo se erigen en protagonistas distorsionando la realidad y transformando a los personajes en fantoches ridículos:

El ÑAPAS y su NOVIA pasean amorosos por el campo bajo una bóveda luciente de estrellas. Un campo de margaritas resplandece plateado bajo sus pies. Un perro canta a lo lejos.

NOVIA. —Mira, se ha apagado una estrella.

Solícito y preparadísimo, el ÑAPAS sube a una escalera, desenrosca la estrella fundida y la cambia por una nueva. La estrella vuelve a lucir.

Las margaritas retozan antes de irse a dormir. En lontananza, vuelve a ladrar el perro y sobre el horizonte otro le contesta. La pareja se aleja radiante. OSCURO [722]

A dichos espectáculos se suman también las lecturas dramatizadas de minipiezas, cuya escenificación se dilata tan solo unos minutos. En este sentido merece reseñarse la celebración de ciclos de lectura dramatizada promocionados por entidades públicas, como ayuntamientos, asociaciones y centros relacionados con las artes escénicas. Una labor significativa se desprende de la Asociación de Autores de Teatro que, en su afán de contribuir a la difusión del hecho dramático, convoca desde hace ocho años "El Salón del Libro Teatral", en cuyo marco de actividades se suceden lecturas dramatizadas de textos breves, entre los que ocupan un lugar significativo las minipiezas. Además, junto a la puesta en escena, tiene lugar un certamen de "Teatro Exprés" en el que los participantes se

someten a un encierro de unas horas, para crear in situ, con unas indicaciones previas, el teatro mínimo que será sometido a juicio de un jurado integrado por escritores e investigadores de prestigio[723]. A esta labor de difusión del teatro breve ha contribuido también la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), puesto que desde el año 1995 organiza en sus sedes de Madrid y de Valencia un ciclo de lecturas dramatizadas, modalidad escénica que ha permitido dar a conocer la obra de un número bastante considerable de autores contemporáneos. Las lecturas dramatizadas ocupan además un lugar importante en los coloquios y seminarios, en los que junto a los estudios críticos se apunta también la puesta en escena de algunas minipiezas. Citemos, por ejemplo, las jornadas dedicadas al teatro de José Moreno Arenas que se celebraron en Granada en el año 2007[724]. A esta experiencia me permito unir la mía propia, como organizadora del Seminario "Literatura, género y violencia", celebrado en Sevilla, en el año 2005, cuyo cierre culminó con la lectura dramatizada de una minipieza de Antonia Bueno "La niña tumbada"[725].

Interesantes resultan también las experiencias de radioteatro, con una larga tradición a sus espaldas, pero no con demasiado auge en los últimas décadas, aunque merece reseñarse la destacada labor llevada a cabo, desde 1990 hasta el 2003, por Radio Nacional de España y las emisiones de teatro radiofónico "Margarita Xirgú". Si bien es cierto que el teatro mínimo aún no ha ocupado el interés que merece, tal vez porque no ha logrado un lugar destacado en el panorama teatral actual. El reto de esta vieja/nueva tecnología, como la califica Antoni Tordera[726], ha sido asumido en Argentina en los últimos años, a partir de la labor de Guillermo Gabriel Zotta y Gabriel Díaz, que han reunido hasta la fecha varios volúmenes donde se ofrecen guiones radioteatrales breves, junto a algunos consejos para trasladar la dramaturgia breve a la radio[727]. La extensión de las obras reunidas en dichas antologías, sin embargo, no podría delimitarlas como "microteatro"; por tanto, es todo un reto que se apunta para el futuro más inmediato, teniendo en cuenta el apogeo de estas formas dramáticas mínimas y su vinculación con las nuevas tecnologías de la comunicación.

El teatro breve español, como también se manifiesta en la narrativa, apuesta por la novedad y la experimentación que se despliega desde las vanguardias artísticas, si bien es cierto que no puede silenciarse la larga tradición que lo enraíza, por ejemplo, con la loa, el auto, la mojiganga y el entremés de los siglos XVI y XVII, y que su desarrollo tiene una deuda importante con escritores de reconocido prestigio en la historia de la literatura, como Valle-Inclán, García Lorca, Max Aub, Unamuno, Azorín, Rafael Alberti y Jacinto Benavente, entre

otros. Sin restar importancia a la tradición que le precede, el microteatro se sitúa en el marco de la experimentación y de la simplificación que caracteriza al arte de las últimas décadas. Así, temas de actualidad como la influencia nociva de los medios de comunicación de masas o las ventajas y desventajas de las nuevas tecnologías se introducen como claves temáticas en sus estructuras dramáticas mínimas que caracterizan la realidad más actual.

Y como no podía ser de otra forma, estas minipiezas se hacen eco de otros discursos que constituyen el fiel reflejo de la cultura donde se gestan, como la tendencia a la fragmentación que se desprende de los anuncios televisivos o de los videoclips musicales, o el dialogismo que implica la creación y difusión en internet. Todo ello aderezado por la búsqueda de la novedad y de la experimentación. Merecen citarse en este sentido algunas piezas mínimas de Entremeses variados, de Jesús Campos, donde se apunta la poderosa influencia de la televisión y de las nuevas tecnologías en sus personajes, carentes de personalidad propia, fantoches en un mundo absurdo que los aniquila lentamente. La hibridación de sus textos, sus contaminaciones discursivas con los mass media se manifiestan también en la puesta en escena, conformando una estructura coral, fragmentaria, a la que se suma, en ocasiones, un ritmo vertiginoso como expresión de la cultura y de la sociedad que nos identifica en este nuevo milenio. Un efecto similar se desprende de la puesta en escena de 60 obras de un minuto, donde la atomización de la información provoca el caos en el espectador que asiste a una aglomeración de microteatros que fluyen en un discurso casi paranoico.

La actualidad de estas formas dramáticas mínimas también está ocupando un lugar significativo en la docencia, si bien no está tan extendido como la narrativa microscópica; de nuevo habría que apuntar como factor determinante su reciente apogeo y en no pocos casos su desconocimiento. Algunos centros de enseñanza secundaria españoles, sin embargo, recurren a estos microrrelatos dramáticos para realizar puestas en escena que potencian valores, estrategias y destrezas comunicativas en los alumnos. A todo ello se suma el papel significativo que les caracteriza para fomentar la creatividad y la experimentación y apostar por clases más atractivas. Estas minipiezas constituyen además un material de sumo interés, puesto que revelan los temas más acuciantes que definen la actualidad más inmediata trasladándolos en ocasiones hacia un teatro de compromiso: la intolerancia, la violencia de género, la inmigración, los conflictos generacionales, la guerra de Irak, los atentados terroristas, el papel de los medios de comunicación, la pedofilia, el sida como estigma, entre otros. Así, obras

colectivas como Teatro contra la guerra (2003), El mar (2003), Once voces contra la barbarie del 11-M (2006) y Guardo la llave (2005) se inscriben en una tendencia que ya desde finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI apuesta por un teatro breve con vocación de intervenir en la vida social[728].

Por otra parte, con respecto a las preferencias artísticas de estas minipiezas, cabe reseñar la variedad, la heterogeneidad que las caracteriza. Así la tendencia neorrealista, la estética surrealista, el simbolismo y el teatro del absurdo constituyen algunos perfiles que delimitan su dramaturgia. El humor y la caricatura, los contrastes violentos, la parodia y la sátira permiten trazar, por otra parte, una realidad distorsionada y ridícula que evoca en cierta forma al microsmos que se desprende de los minicuentos de José María Merino, Juan José Millás, Arreola, Cortázar o Julia Otxoa. En estas coordenadas artísticas se delimita el microteatro de José Moreno Arenas, sobre todo sus Trece minipiezas (2001) y su Teatro mínimo (2003). En este último volumen las minipiezas aparecen caracterizadas con el sugerente calificativo de “pulgas dramáticas”, “novedosa escritura escénica” que se traduce en el silencio de la palabra, didascalias para ser leídas, enunciados mudos que imitan a Samuel Beckett en sus Actos sin palabras[729]. Evoquemos, por ejemplo, “El exhibicionista”, sugerente, disparatado e impactante bosquejo dramático:

ACTO ÚNICO

El escenario carece de decoración

(Embutido en una mugrienta gabardina que llega a los pies, aparece un exhibicionista, que se detiene en el centro del escenario. Sonríe picaronamente. Hace amago de abrir la gabardina de par en par. Nueva sonrisa picarona. Otro amago. Otra sonrisa. Una MUJER camina por la parte posterior del escenario. El EXHIBICIONISTA la encara y abre la gabardina. La MUJER, tras dedicarle todo tipo de improperios, pone pies en polvorosa. El EXHIBICIONISTA se gira hacia el público. Sonrisa picarona. Abre su gabardina. Viste un elegante traje, con camisa y corbata de seda. Cae el telón) (p. 61).

Por otra parte, la simplificación suma que estas minipiezas comparten con los microrrelatos narrativos se manifiesta en la reducción de los personajes, que en

muchos casos se privan de nombre, de identidad concreta; incluso en algunas piezas mínimas se prescinde del cronotopo. No menos significativo es el papel trascendente de los títulos y de los finales impactantes, con el objetivo de provocar la sorpresa y la reacción del lector[730]. De sumo interés resulta también el carácter híbrido, que comparte con el minicuento y que le permite trazar, en ocasiones, situaciones dramáticas evocadoras plagadas de lirismo como se manifiesta en “La niña tumbada”[731] y “Tras los cristales”[732] de Antonia Bueno o “La carta” de Yolanda Dorado. Apuntes líricos que se suman a otras minipiezas cercanas a las estrategias humorísticas de las tiras cómicas, transformándose en disparatados divertimentos dramáticos: “Desayuno (Dramatículo al modo de S. Beckett, sobre un poema de Prévert)” de Francisco Torres[733], “La sugerencia (Salida escénica por peteneras)” en Trece minipiezas, de José Moreno Arenas y “Un mordisco en el corazón” de Alfonso Zurro, entre otros[734]. Los cruces genéricos permitirán, por otra parte, contaminaciones discursivas con el periodismo, los spots televisivos y los videoclips musicales trazando un mundo complejo, disparatado y caótico que se traduce en diálogos sucintos donde prima la incomunicación.

Innovación y experimentación, en definitiva; pero, además, este teatro en miniatura, como también se apuntara en el minicuento, reivindica la reescritura y la parodia como artífices artísticos que puedan contribuir a paliar su reducido discurso. Intertextos artísticos y no artísticos contaminan el microrrelato dramático reclamando lectores cómplices y sagaces. Así, Por ejemplo, Las mil y una noches, obra emblemática donde se funden la vida y el arte de contar historias, aparece recreada en “Una noche menos en Bagdag”, de Pedro M. Víllora[735]; el mito del Edén se transforma en un disparatado juego dramático en la minipieza de Leandro Fernández Mejías, “Mis tres errores (Pandilla de idiotas)”[736] y los cuentos tradicionales constituyen un punto de partida para tratar los problemas de género, como se desprende de las minipiezas “Alicia frente al espejo” de Pablo Iglesias Simón[737] y “El bello durmiente” de Antonio Rodríguez Almodóvar[738].

Sin duda minicuento y microteatro han contribuido a forjar, en las últimas décadas, nuevos modelos que se alejan considerablemente de los géneros clásicos. En este marco de experimentación y de novedad artístística se delimita también el cine comprimido, cuyas minificciones se difunden en la red desde el año 2001. Estos novedosos formatos cinematográficos –que apuestan por la brevedad extrema y la originalidad de las obras– forman parte de una tendencia bastante reciente del discurso audiovisual, que se sitúa en los inicios del nuevo

milenio y tiende a concentrar la trama cinematográfica en un marco temporal reducido a dos o tres minutos, incluso a un minuto de duración[739]. Así los cortometrajes, en un proceso de simplificación extremo, derivaron en lo que hoy se conoce como “videominuto”, “micropelículas”, “minipelículas”, “microcine” o “cine comprimido”. A la difusión de estos formatos de carácter experimental han contribuido algunos concursos patrocinados por Universidades españolas: el “Certamen Nacional Videominuto”, que desde el año 2001 convoca la Universidad de Zaragoza, en colaboración con la Asociación Cultural Maremagnum; el Certamen de Cine “Triminuto”, que convoca la Universidad de Jaén desde el año 2006, y el I Festival de Microcine convocado tambien por la misma Universidad en el año 2008. Mayor difusión, sin embargo, presentan los Festivales de Cine Comprimido que, sobre todo en el nuevo milenio, han apostado por fomentar la creatividad y el minimalismo utilizando las plataformas que ofrecen las nuevas tecnologías (www.notodofilmfest.com[740] y www.minutoymedio. com[741]). Así se delimita un proyecto de carácter experimental que ha tenido una notable acogida entre cineastas de reconocido prestigio que contribuyeron con sus creaciones y su participación como jurado a avalar estos eventos: Bigas Luna, Icíar Bollaín, Juan Carlos Fresnadillo, Alex de la Iglesia, Miguel Bardem, Sergi Cabrera, Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem, Montxo Armendáriz, Alejandro Amenábar, Santiago Segura, Guillermo de Toro, David Trueba e Isabel Coixet, entre otros.

El estrecho maridaje entre la imagen digital y la red ha generado este novedoso formato cinematográfico, producto de los nuevos tiempos, donde la era digital ha proyectado otras vías de expresión y de difusión. De esta forma los microtextos fílmicos se crean y se difunden en Internet y son visionados en la pantalla del ordenador, llegando a alcanzar una audiencia de medio millón de internautas. “Cine relámpago”, “flash deslumbrante”, emparentado con el spot publicitario o el videclip, comparte con la minificción literaria algunas estrategias artísticas como la búsqueda de la ambigüedad, el uso del humor y la parodia y la creación de finales sorpresivos e impactantes. Así se manifiesta, por ejemplo, en “La boda” (Jorge Naranjo, 2008), “¿Dónde están las llaves de mi coche?” (Jauma Lalima, 2008), “Rutina” (Suda Sánchez, 2008), “11/11” (Marisa Crespo y Moisés Romera, 2008) y “Gol” (Daniel Sánchez Arévalo, 2002). Este último minimetraje parte de una situación cotidiana: dos amigos se reúnen para ver un partido de fútbol. Tras el planteamiento de la trama se introduce el factor sorpresa detonante del conflicto: el equipo marca un gol y en su euforia uno de los amigos besa al otro en los labios. La situación cambia completamente de tono: las risas, la alegría de sus rostros se disipan y los dos personajes se sumen

en el silencio y en la desconfianza más absoluta. Este ejemplo podría muy bien caracterizarse como “chiste audiovisual”, un tipo de corto que, como señala José Luis Sánchez Noriega, es bastante frecuente en el cine comprimido[742].

Otros cortos se tiñen de subjetividad, evocadores de un mundo interior sugerente y, en ocasiones, enigmático, se configuran a partir de relatos en primera persona. El espacio aparece poblado de objetos, de símbolos y es frecuente la introducción de flashbacks. De esta forma “Psicotaxi” (Juan Carlos Fresnadillo, 2002) y “A Face” (José Antonio Antón, 2002) se delimitan como microrrelatos intimistas donde palabra e imagen actúan como detonantes de recuerdos. Las estampas de París en el primer minicortometraje o las obras artísticas de René Magritte, en el segundo, espacializan el enunciado evocando el lirismo que caracteriza a algunos microrrelatos dramáticos como “La carta” de Yolanda Dorado o “Tras los cristales” de Antonia Bueno. Incluso se podría establecer cierto paralelismo con minicuentos como “Ecosistema” de José María Merino, “El Pozo” de Luis Mateo Díez, o “De las apariencias” de Julia Otxoa.

Significativos resultan también los ejemplos de cine comprimido que se caracterizan por su talante lúdico, constituyéndose en no pocas ocasiones en puro divertimento artístico. Así se manifiesta en “Made in Swiss (Juan Antonio Bosch, 2001), “En blanco” (Santiago González, 2002), “¡Cómo está el mundo, Fermín!” (Jorge Vallejo, 2008) y “Corten” (Mario Iglesias, 2002). Este último corto introduce al receptor en el apasionante mundo de la metaficción fílmica. Realidad y ficción aparecen alteradas y así, los actores, enfrentados a los dibujos animados, evocarán de forma paródica y burlesca la rebeldía pirandelliana de los personajes frente a su creador. De esta forma la ambigüedad, la introducción de guiños intertextuales dota al microcine de una gran densidad semántica y no sorprende, por tanto, que en sus microuniversos fílmicos se manifieste un sentido homenaje a los discursos audiovisuales. Así algunos hitos de la historia del cine aparecen representados, como se manifiesta en “The Monolito” (Fredius Darde, 2001), evocación de Stanley Kubrick, y en “Minipimer man” (Daniel Farriol, 2002), cuyo referente fílmico es “Eduardo Manostijeras”.

Por otra parte, con respecto a las claves temáticas que caracterizan este microcine de carácter experimental, habría que reseñar la dimensión testimonial que asume un número bastante significativo de sus obras. La problemática de la inmigración, las drogas, el racismo y la xenofobia, el terrorismo, la violencia de género, el aborto, la corrupción política de los partidos, el desastre del Prestige, entre otros, constituyen el perfil de una sociedad deshumanizada y caótica que

también apuntaron los microrrelatos literarios, y de manera especial, el microteatro reunido en volúmenes colectivos publicados por la Asociación de Autores de Teatro, como por ejemplo, Teatro contra la guerra y El mar. Esta voluntad de denuncia evidencia, además, la idea de mostrar a los destinatarios de sus reducidos discursos un espejo donde contemplar la realidad, un espacio de reflexión y de invitación para el cambio. Así microhistorias cinematográficas, como "Aisha y el mar", (Javier Arauz, 2001) y "Abinbowé" (Álex Montoya, 2008), reflejan los sueños de los emigrantes y su choque brutal con la realidad. Otros títulos, como "Entre las hojas" (Gustavo Latt, 2001), "Lágrimas, demasiado tarde" (Pablo Polledri, 2007), "Por mí y por todos mis compañeros" (Patricia Maroto, 2003) y "Fuel" (Jaime Fernández, 2003), rechazan la violencia generada por el terrorismo y abogan por una política más ecologista y humanitaria. A ellos cabe sumar "Exprés" (Daniel Sánchez Arévalo, 2003), reflejo de las problemas de drogadicción en el marco de la familia; "Vivo" (Adrián Sendín Martín, 2008), en contra del aborto, y "Los ginetes mongoles" (Daniel Utrilla Cerezo, 2008), microcine que denuncia las muertes y amputaciones sufridas por los motoristas al chocar contra los guardarraíles.

En definitiva, el cine comprimido, también denominado "cibercine", "cine digital" o "cine destilado", constituye una modalidad que refleja muy bien tanto las inquietudes sociales como artísticas del siglo XXI y está logrando cada vez más adeptos. José María Álvarez Monzoncillo ha señalado su actualidad y se ha referido a las ventajas que lo avalan: la calidad de la imagen electrónica, sus prestaciones de notable creatividad y la reducción de los costes que conlleva la reproducción y difusión online. Asistimos, por tanto a un "cambio tecnológico que va a modificar a medio plazo la estructura económica del audiovisual y las formas de consumo"[743].

Queda por determinar si la minificción logrará en el futuro el protagonismo que parece augurarle el nuevo milenio. No obstante, no es un hecho fortuito que los discursos artísticos y no artísticos asuman la brevedad como paradigma. Minicuento, microteatro y cine comprimido reflejan, sin duda, las inquietudes estéticas de la época que los vio desarrollarse y afianzarse y reclaman, al mismo tiempo, un espacio en el vertiginoso mundo donde viven sumidos sus posibles receptores. Así, como señala David Lagmánovich, estos géneros breves no se delimitan como "visitantes ocasionales, sino que han encontrado un lugar en nuestra cultura, y lo han ocupado para quedarse[744]."

Bestiario de las Indias Occidentales:

el imaginario monstruoso

en las descripciones de los primeros cronistas de América

María del Mar Martínez Alvarado

Universidad de Sevilla

La búsqueda de seres extraños asociados a la vida en territorios desconocidos constituyó una de las principales preocupaciones de los viajeros que llegaron al "Nuevo Mundo". De tal forma, variadas estirpes de monstruos, razas deformes, entes semihumanos, pueblos de horripilante aspecto y bestias de dudosa humanidad comenzaron a aparecer en los más recónditos lugares de selvas, costas, montañas y llanuras del continente americano. Esta tendencia, inserta no pocas veces en un contexto místico y religioso, estuvo presente en las reflexiones y en los escritos de los primeros cronistas.

Este artículo profundiza en cómo el rico imaginario clásico y medieval europeo fue empleado para describir la naturaleza americana, comenzó a adquirir dimensiones específicas en estas tierras y, con el tiempo, se fusionó con temas, elementos y motivos culturales autóctonos. También se centra en esas primeras descripciones de la naturaleza que llegan a Europa a través de los relatos de los primeros cronistas, haciendo énfasis en los elementos fantásticos asociados al imaginario zoológico y monstruoso que muchas de ellas contienen.

1. CONSIDERACIONES GENERALES

Este texto se centra en las primeras descripciones de la naturaleza americana que circularon en Europa a través de textos e imágenes que, gracias a la invención y rápida expansión de la imprenta, lograron una importante difusión. De alguna manera los relatos de los primeros cronistas recogen esa herencia de los libros de viajes medievales que mencionaban a los monstruos, junto a los seres humanos, como integrantes de la naturaleza. Los seres fantásticos ocupaban un lugar expresamente definido en el cosmos, ya que llenaban el espacio existente entre el universo de los seres conocidos y el mundo de lo informe. Estos relatos, que dan cuenta de cómo lo fantástico constituía un segmento de la realidad y lo prodigioso formaba parte de la creación misma, están poblados de Cíclopes y Cinocéfalos, Blemmyas o Ewaipanomas, Panotis o enanos de grandes orejas, y monstruos autóctonos. También en sus páginas son descritos animales míticos (grifos –mitad águilas, mitad leones–, dragones, serpientes gigantes de varias cabezas, etc.), seres fantásticos (cíclopes, centauros, sirenas, lestrigones, etc.), hombres-peces y monstruos marinos y, en líneas generales, se presenta la fauna americana desde la óptica de lo maravilloso.

Europa se encuentra entonces en un momento de fundamental importancia en la historia de la comunicación. Por una parte, la imprenta, inventada por Gutenberg a mediados del siglo XV en Alemania, se expande de una forma vertiginosa, con lo que el conocimiento acopiado de forma escrita se trasformará en información accesible a las mayorías. Por otro lado, se comienzan a aplicar las técnicas del grabado (fundamentalmente xilográfico o en madera) a la impresión, hecho que se traduce en una densificación iconográfica de gran alcance y una democratización sin precedentes en el acceso a la información. En una Europa con altos niveles de analfabetismo, las hojas que salen de la imprenta constituyen un elemento determinante que garantizará el acceso de las clases más desposeídas al efervescente mundo de la imagen impresa. La posibilidad de reproducción múltiple de la imagen vinculada a la técnica del grabado produjo un elemento de ruptura definitiva con la tradición de los siglos anteriores impulsando la difusión de las representaciones gráficas. Hasta entonces el códice (la copia única) había sido el vehículo por excelencia de difusión del conocimiento.

En este contexto aparece el continente americano como un nuevo referente que requería ser explicado y comprendido con sus características propias. En la Europa de la Edad Media lo fantástico constituía un segmento de la realidad y lo prodigioso formaba parte de la creación misma. A tal efecto, la cotidianidad de la propia vida pasaba, de una u otra manera, por el tamiz de lo maravilloso. Los

libros de viajes medievales mencionaban a los monstruos, junto a los seres humanos, como integrantes de la naturaleza. Esta tradición fundamentada en los clásicos, aceptada por la teología medieval, reforzada por los relatos de viajes y ampliada por pensadores y cosmógrafos del medioevo, estuvo presente en las ideas de Cristóbal Colón y de los primeros navegantes.

Y es que hasta muy entrado el siglo XV, e incluso aún en el XVI, no se produce una ruptura entre lo real y lo fabuloso. En esencia, todo era real y, por tanto, las referencias venían dadas en función de parámetros como lo común y lo extraño, lo cercano y lo lejano, el aquí y el allá, lo normal y lo anormal. Los seres fantásticos ocupaban un lugar expresamente definido en el cosmos ya que llenaban el espacio existente entre el universo de los seres conocidos y el mundo de lo informe. Esta tendencia, inserta no pocas veces en un contexto místico y religioso, estuvo presente en las primeras reflexiones sobre el continente americano.

2. LOS BLEMMYAS O MONSTRUOS CON CABEZA EN EL TORSO: LOS EWAIPANOMAS DE WALTER RALEIG

Walter Raleigh (Devonshire 1552-Londres 1618) era un militar y caballero de la corte inglesa que se aventuró en la búsqueda de las doradas colinas de Manoa en las espesas selvas de Guayana, y que contribuyó con su crónica al enriquecimiento de la imaginería del continente con la descripción de unos extraños seres sin cabeza y con la cara en el torso que recibieron el nombre de Ewaipanomas.

La vida de este hombre es realmente singular ya que, además de explorador, fue soldado, cortesano, parlamentario y poeta. Aparte de financiar alguna expedición a América del Norte, en 1594 prepara desde Inglaterra la primera expedición hacia el Sur, a las tierras de Guayana. En 1595, comandando cinco navíos con tripulaciones veteranas y más de cien soldados, parte desde el puerto de Plymouth en busca de la Ciudad Dorada, de las doradas colinas de Manoa. Pasó primero por las Islas Canarias al mando de una expedición que, finalmente, recaló en el río Orinoco.

Aunque Raleigh aseguraba que en aquel lugar vivían caciques que se bañaban

con polvo de oro, y cuyos utensilios y herramientas eran de oro puro, en aquella zona selvática e intrincada a la que llegó no encontró el metal precioso que tanto había deseado. Sin embargo, a partir de su experiencia escribió una obra que le haría conocido en su época y en años posteriores. Se titulaba El descubrimiento del grande, rico y bello imperio de Guayana (The discoverie of the Large, Rich, and Beautiful Empire of Guiana, with de Relation of the Great and Golden Citie of Manoa, which the Spaniards call El Dorado and of the Provinces of Emeria, Arromaia, Amapaia and other Countries, with their Rivers adjoyning). Este texto fue publicado por vez primera en 1596 en Londres y, más tarde, salió de las prensas ilustrado con los famosos grabados de la casa de Théodor de Bry.

En relación a este último aspecto cabe destacar que muchas de las imágenes del continente americano, de su naturaleza y de sus habitantes, que circularon en la Europa de los siglos XVII y XVIII heredaron la visión y estilo de los grabados calcográficos del gran artista Théodor de Bry. Refugiado protestante oriundo de Lieja, De Bry se estableció en Frankfurt como impresor y grabador. Su instinto comercial valoró con rapidez las posibilidades editoriales encerradas en el gran interés despertado por los viajes de descubrimiento y colonización de los territorios de ultramar. En total, su obra magna, Grands Voyages-Americae, está integrada por catorce libros de los cuales pudo editar en vida sólo los seis primeros. Los mismos incluyeron textos como los del alemán Hans Staden, el francés Jean de Léry o el italiano Girolamo Benzoni. A partir de 1598, fecha de su muerte, sus herederos continuaron su obra hasta completar los Grandes viajes con relatos como, precisamente, el de Walter Raleigh[745].

En su obra Walter Raleigh menciona, entre otras historias fantásticas como la de las mujeres amazonas enemigas de los hombres, la existencia de unos seres a los que llama Ewaipanomas, la americanizada estirpe de los Blemmyas medievales:

En las orillas del segundo [del río Caora] vive una nación de gentes cuyas cabezas no asoman por encima de sus hombros. Se puede pensar que esto sea una mera fábula; pero estoy convencido de que es verdad, pues hasta los niños [...] así lo afirman. Se llaman Ewaipanoma y se dice que tienen los ojos en los hombros y la boca en medio del pecho y que un gran mechón de pelo les crece hacia atrás entre los hombros[746].

Estos seres, vecinos comunes de los habitantes de aquellas provincias, constituían una de las tribus más fuertes de toda la tierra. El indio informante había dicho a Raleigh que, de haber sabido su interés por este asunto, hubiese traído consigo a alguno de estos hombres para que se desvanecieran sus dudas. Dadas las informaciones repetidas una y otra vez por los aborígenes, el inglés consideró que era difícil que tantas personas se hubiesen puesto de acuerdo para inventar esta especie de individuos sin cabeza.

A tal efecto, Raleigh menciona que una nación parecida fue descrita por Mandeville, cuyos relatos se consideraron como fábulas durante muchos años "…sin embargo, a partir del descubrimiento de las Indias Orientales, vemos la verdad de muchas cosas que hasta entonces se habían tenido por increíbles"[747]. Se refería al Libro de las Maravillas del Mundo, escrito por John Mandeville a mediados del siglo XIV, compilación detallada de viajes a ignotas regiones de monstruos milenarios que tuvo un éxito inusitado y se transformó en una de las lecturas preferidas de los europeos del momento. De hecho, en poco menos de dos siglos salieron de las prensas más de noventa ediciones. Esta obra posee el acierto de recoger e integrar todo el bagaje medieval de noticias e informaciones dispersas y se nutre de los supuestos viajes hechos por Mandeville durante cuatro años. Según opinión de diversos autores, y de acuerdo al testimonio de Hernando Colón, con seguridad la obra fue leída por Cristóbal Colón en su versión latina.

Como bien apunta Raleigh, también Mandeville habla de los seres con cabeza en el torso describiéndolos de la siguiente manera:

En una otra ysla, vers midia, fincan gentes de fea statura e de mala natura que no han point de cabeça e han los ojos en las espaldas e la boca tuerta como una cerradura en medio de los pechos. En otra ysla son asi bien gentes sin cabeça e han los ojos e la boca por çagua las espaldas[748].

De los tiempos de esplendor de las civilizaciones en Creta y Egipto data el origen de estos monstruos acéfalos, también denominados "de cabezas errantes". Heródoto, el gran historiador y geógrafo griego que vivió entre los años 484 y 425 a.C., se refiere a los Akephaloi de la Libia occidental. Plinio el Viejo, el

famoso erudito romano, los menciona en su Naturalis Historia. San Isidoro de Sevilla, posteriormente, incluye a los Blemmyes o Blemmyas en sus Etimologías: “Se cree que en Libia nacen los blemmyas, que presentan un tronco sin cabeza y que tienen en el pecho la boca y los ojos. Hay otros que, privados de cerviz, tienen los ojos en los hombros”[749].

San Agustín de Hipona, uno de los grandes padres de la Iglesia, agrupa a los Blemmyas con los monstruos descendientes de Adán. Hacia el siglo XIII estos seres proliferan en los bestiarios y en los tratados de maravillas del Oriente. Por ejemplo, el viajero veneciano Marco Polo los menciona en su recorrido por la ruta de la seda hasta China en plena Edad Media. Además, en diversas crónicas se registran también nacimientos de niñas y niños descabezados con el rostro en el pecho, como en el bestiario del médico francés Ambroise Paré, escrito en 1575, donde se menciona el nacimiento de una fémina acéfala. En el grabado que lo ilustra se representa el rostro de dicho ser en la espalda[750]. Incluso Shakespeare pone en boca de Otelo, al describir a Desdémona sus viajes, el contacto con hombres cuyas caras salían bajo los hombros (Otelo. Acto I, escena III).

Finalmente, para completar el panorama de seres extraños en la zona de Guayana, el sacerdote sevillano Juan de Castellanos, en sus extensas Elegías a los varones ilustres de las Yndias (1589) escritas en verso, habla de unos hombres “por la naturaleza proveidos/ [...] en la cabeza, de dos caras”[751].

3. CÍCLOPES O SERES CON UN OJO EN LA FRENTE

Casi cien años antes que Walter Raleigh, precisamente a su llegada a las islas de las Antillas, Cristóbal Colón dice comprender, a través de los taínos, que por los alrededores se encontraban hombres con un ojo, aquellos conocidos cíclopes de la Antigüedad. En sus anotaciones de viaje correspondientes al 4 de noviembre de 1492, el Almirante señala que entendió que “lexos de allí avía hombres de un ojo”[752]. Días más tarde, el 23 de noviembre, Colón describió una tierra a la cual los indios llamaban Bohío “la cual dezían que era muy grande y que avía en ella gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamavan caníbales”[753].

Estos seres de un ojo, conocidos ya por los griegos (para quienes eran unos

salvajes que vivían en remotas islas alejados del trato humano, sin ley ni norma) son los cíclopes, cuyo ejemplar más famoso en los poemas homéricos fue Polifemo. Cuando Odiseo los visita en uno de sus recorridos, el cíclope Polifemo atrapó y se comió a dos de sus compañeros. Entonces, el héroe urde una estratagema para escapar de él cegándolo. Como Polifemo era hijo de Poseidón, el Dios del mar retarda el viaje del rey de Ítaca y le hace pasar por múltiples y peligrosas aventuras.

San Isidoro de Sevilla, de nuevo en sus Etimologías, comenta que "se les denomina cíclopes porque ostentan un ojo en medio de la frente [...] sólo se alimentan con carne de fiera"[754]. En el compendio de monstruos medievales de Mandeville se describe a los cíclopes con la costumbre de alimentación carnívora tanto de fieras como de seres humanos.

4. PANOTIS O SERES DE GRANDES OREJAS.

OTRAS COMBINACIONES DE CABEZAS CON CUERPOS

Antonio Pigafetta fue el cronista italiano que participó y consignó por escrito el relato de la expedición de Magallanes y Juan Sebastián Elcano, que dio la primera vuelta alrededor del mundo. Pigafetta da cuenta en un diario de viaje de todas sus experiencias desde su salida de la ciudad española de Sevilla en agosto de 1519 hasta su vuelta a la localidad gaditana de Sanlúcar de Barrameda en septiembre de 1522. Su Relación del Primer Viaje en torno al Mundo, escrita en italiano aunque salpicada de vocablos en español, fue publicada por primera vez en Venecia en el año 1536. En esta obra Pigafetta menciona que un anciano de las Islas Molucas contó a los hombres de la expedición de Magallanes que existía por esa zona una isla de hombres y mujeres no más altos que un cubo, que tenían "las orejas tan grandes como ellos mismos, pues en la una hacen su lecho, y con la otra se cubren"[755]. Tales pigmeos, de voz muy fina y que habitaban en cavernas subterráneas, iban afeitados, desnudos del todo y se alimentaban de una sustancia escondida en las cortezas de los árboles.

La descripción hecha por Pigafetta se corresponde con la de los Panotis o Panocios, seres que aunque poseen una apariencia humana destacan por sus descomunales orejas. Así los describía Isidoro de Sevilla cuando mencionaba la

existencia de unos extraños seres con orejas tan grandes que les cubrían todo el cuerpo: “En griego, pân significa ‘todo’, y óta ‘orejas’”, señala San Isidoro acerca de la etimología del término.

También en la Edad Media Mandeville escribe en su crónica que los panotis “tienen toda la manera así como nosotros, salvo que tienen las orejas tan grandes que parescen mangas de tabardo, con las cuales se cubren todo el cuerpo”[756]. Años más tarde, ya en el siglo XVII, el franciscano Pedro Simón, en su extensa obra que trata sobre la conquista e inicios de la colonización en los actuales territorios de Colombia y Venezuela, mencionará la nación de los Tutanuchas cuyas descomunales orejas, que arrastraban por el suelo, podían resguardar a varios hombres[757].

Los viajeros que llegan al continente americano también describen otras combinaciones diversas de cabezas con cuerpos en forma de monstruos de la más variada estirpe. Cristóbal Colón, por ejemplo, dice que a través de gestos los aborígenes le indican “que lexos de allí avía hombres [...] con hoçicos de perros que comían los hombres y que en tomando uno lo degullavan y le bevían la sangre y le cortavan su natura”[758]. La descripción se asemeja a la de los cinocéfalos o seres con cabeza de perro. Los egipcios tenían en su panteón a Anubis, que era representado como un hombre con cabeza de perro o chacal. En los primeros tiempos del cristianismo San Cristóbal era representado con una cabeza canina tal como puede observarse, por ejemplo, en antiguas imágenes de la iglesia ortodoxa griega.

Los cinocéfalos también son mencionados, en su Historia Natural, por Plinio y por Isidoro de Sevilla, quien apunta que: “Los cynocéfalos deben su nombre a tener cabeza de perro; sus mismos ladridos ponen de manifiesto que se trata más de bestias que de hombres. Nacen en India”[759]. Mandeville comenta que estos seres adoraban a un buey y comían la carne de los prisioneros que apresaban en las batallas, y también habla de su desnudez: “todos los hombres y mujeres de aquesta tierra tienen cabezas de perros y los llaman ‘canefalles’”[760].

5. LA FAUNA AMERICANA DESDE LA ÓPTICA DE LO MARAVILLOSO

La descripción del mundo americano en términos duales que se manifestará en la

apreciación de los aborígenes como buenos salvajes o como caníbales despiadados, define también el acercamiento a la fauna americana. De estos términos comparativos ambivalentes se desprende, junto a una gran admiración ante los prodigios naturales (que hacían creer en la cercanía del Paraíso Terrenal), una minusvaloración de la fauna autóctona. La decepción de los expedicionarios fue grande porque en los territorios a los que llegaban allende los mares no existían los grandes mamíferos y feroces animales asiáticos y africanos descritos por los viajeros medievales. Asimismo, en el ámbito de la zoología monstruosa, difícil de deslindar del de las bestias semi-humanas, es difícil encontrar algún cronista que no describa la fauna americana desde la óptica de lo prodigioso, mediante abigarradas hipérboles o, sobre todo, en términos comparativos.

En un principio los pájaros y las impactantes variedades de peces multicolores llamaron sobremanera la atención de los viajeros: “Aquí son los peçes tan disformes a los nuestros que es maravilla [...] y otros pintados de mil maneras, y las colores son tan finas, que no ay hombre que no se maraville”[761], escribió Colón. También Vespucci comenta que había visto tantas especies de animales salvajes que tantas suertes no entrarían en el arca de Noé, aunque entre tal proliferación zoológica no llegó a observar animales domésticos. Sin embargo, con el paso del tiempo, se comienza a hablar en diversas crónicas de las temibles plagas de insectos, de las alimañas, de las niguas que carcomían los dedos de los pies y de las serpientes que contaron con abundantes lecturas fantásticas.

Son diversas las especies americanas que fueron consideradas como parientes menos aventajadas que sus congéneres de la fauna europea. Los gallos, por ejemplo, cantaban a deshora, las abejas producían menos miel, los pavos carecían de plumas y los mamíferos más abundantes tenían un tamaño ligeramente superior al de ratas o conejos. Los perros no ladraban, hecho éste que en sus diarios de viaje Colón menciona reiteradas veces: “bestias de cuatro pies no vieron, salvo perros que no ladravan”[762]. La fiereza de los leones, tigres y leopardos no era tal sino que las especies americanas que más se les parecían eran cobardes, medrosas y lentas al correr (se referían a los jaguares u ocelotes americanos). Asimismo, las vacas eran tan extrañas que tenían joroba. Así eran, al menos, las vacas corcobadas de Quivira mencionadas por López de Gomara cuando relata la búsqueda de la Fuente de la Eterna Juventud en la fracasada expedición de Lucas Vázquez de Ayllón tras los pasos de Juan Ponce de León en la península de Florida. Estas vacas con joroba eran bisontes[763].

Uno de los aspectos que más llama la atención en los escritos de la época y en las imágenes que los ilustraron es la reiterada incorporación de elementos fantásticos a la caracterización física y de hábitos de las más variadas especies. Otro es el de la producción de extraños híbridos, fruto de esa descripción de la naturaleza en reiterado contraste con la conocida por los viajeros y del intento por hacer comprender las características de animales desconocidos en clave europea. Vespucci describe a la iguana como un dragón sin alas y probablemente venenoso.

No son pocas las descripciones de la fauna americana que siguen este estilo puzzle. En la crónica mencionada de Antonio Pigafetta, se menciona a los guanacos típicos de la fauna sudamericana, que se describen como raros engendros. Estos aparecen en uno de los pasajes en que se relata cómo los gigantes entablaron relación con Magallanes y sus marineros. Antonio Pigafetta señala que el primero de ellos fue visto en la bahía de San Julián, en la costa sur de Argentina, en cuyo puerto las naves habían atracado para invernar. De gigantesca estatura y desnudo, este hombre cantaba y se llenaba de arena la cabeza: “Era tan alto él, que no le pasábamos de la cintura, y bien conforme; tenía las facciones grandes, pintadas de rojo, y alrededor de los ojos, de amarillo con un corazón trazado en el centro de la mejilla”[764]. Además, el gigante tenía el cabello teñido de blanco, poseía un arco grueso con flechas y estaba vestido con la piel de un animal, el guanaco típico de aquellas regiones. Éste es curiosamente definido como un híbrido con cabeza de mula, cuerpo de camello y cola de caballo[765].

En las Décadas de Pedro Mártir de Anglería se incluye un monstruoso animal con cuerpo y cara de zorro, espalda, cola y patas posteriores de simio, patas delanteras de hombre, orejas de murciélago y una bolsa en el bajo vientre del tipo de la de los marsupiales[766]. Es de suponer que el autor se refería a la zarigüeya.

Otro ejemplo es el de la descripción de la danta o tapir por parte de Nicolás Federmann, Francisco López de Gómara y Jean de Léry. El conquistador alemán Federmann recorrió la gobernación de Venezuela durante la primera mitad del siglo XVI y escribió una crónica publicada en Alemania, en el año 1557, titulada Bella y agradable narración del primer viaje de Nicolás Federmann el joven, de Ulm, a las Indias del Mar Océano, y de todo lo que le sucedió en ese país hasta su vuelta a España. Escrita sucintamente y de entretenida lectura. En ella pinta curiosas descripciones, como por ejemplo la de distintos pueblos de pigmeos.

También menciona distintos ejemplares de la fauna americana como una bestia (la danta) “que tiene cabeza parecida a la del asno, pero con patas como la vaca y de un cuero color gris, grueso como el del búfalo”[767]. Por su parte, para López de Gomara las dantas eran semejantes a “vacas mochas y que, por ser patihendidas, parecen mulas, con grandes orejas, y tienen a lo que dicen, una trompilla como elefante”[768]. Jean de Léry, pastor calvinista que estuvo en Brasil a mediados del siglo XVI y autor de la obra titulada Le voyage au Brésil, caracteriza al tapir como un animal de pelo rojizo largo, del tamaño de una vaca aunque sin cuernos y con el cuello más corto, con orejas largas y colgantes, patas más finas y pie en forma de casco de asno. En conclusión, Léry le concibe como semivaca o semiasno, aunque aclara que difiere de ambos por la cola, que es muy corta[769].

Una curiosa descripción es la que el médico sevillano Diego Álvarez Chanca traza de un animal trepador, posiblemente la hutía, “de color de conejo e de su pelo, el grandor de un conejo nuevo, el rabo largo, los pies e manos como el ratón”[770]. También el cronista italiano Girolamo Benzoni, en su obra Historia del Nuevo Mundo, que tanta difusión alcanzó a lo largo del siglo XVI y que tanto contribuyó a afianzar la leyenda negra antiespañola (fue traducida a varios idiomas, gracias a lo cual circuló ampliamente por toda Europa), menciona otros dos singulares ejemplos. A los manatíes los describió como peces peludos de color pardo con forma de nutria, cabeza y cola de buey, patas de elefante, ojos pequeños y piel dura. El viajero milanés reparó también en un “animal monstruoso”, con una bolsa en el bajo vientre en la que resguardaba a sus crías, hocico de zorro, extremidades de gato y orejas de murciélago[771]. Se trataba de la comadreja.

López de Gómara hace referencia al cambio de costumbres que se producía en las especies europeas que eran llevadas al continente americano. Así, las vacas se multiplicaban a granel (una parió ochocientas reses…), los perros se convertían en carniceros “más que lobos” y los gallos no cantaban a medianoche. Curiosamente, los gatos orinaban menos que en España y, cuando estaban en celo, se apareaban sin estruendo[772].

6. HOMBRES-PEZ Y MONSTRUOS MARINOS

Con frecuencia las bestias marinas han sido representadas en diversos mapas del mundo, situadas en los océanos y en los confines de la tierra. Siempre en forma de serpientes gigantescas con una o varias cabezas, de feroces dragones acuáticos, de dioses del mar y de seres mitad peces y mitad hombres (tritones) o mujeres (sirenas), han integrado las mitologías de las más variadas civilizaciones.

En las crónicas y primeras representaciones gráficas del continente americano se reproducen de nuevo aquellas historias acerca de monstruos marinos a las que estaban habituados los navegantes durante la Edad Media. Así, no resulta extraño que Cristóbal Colón observara, en la zona caribeña, unas feas sirenas que salían del mar. Estas sirenas se diferenciaban notablemente de aquellas bellezas cuyo canto había embrujado a los marineros de Odiseo: “El día passado, cuando el Almirante iva al río del Oro, dixo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara”[773].

La búsqueda de antepasados de los aborígenes fue un tema reiterativo en los textos de la época. Algunos cronistas defendieron la idea de que, en un período previo al diluvio, seres de gran talla habían sido los pobladores primigenios del territorio americano. Estaban, por una parte, los relatos indígenas que se referían a ellos y los restos fósiles de seres enormes desenterrados de las profundas zonas donde habían estado sepultados desde el diluvio. También estaban las ciudades megalíticas en las que se encontraron enormes esculturas y edificaciones de gran tamaño[774]. Sin embargo, para otros autores los antepasados de los aborígenes fueron hombres marinos. Estos extraños seres, descritos por los indígenas, vinieron en otro tiempo del mar y poseían una cola larga, recia e inmóvil compuesta por huesos. En la isla de Cubagua, según Gonzalo Fernández de Oviedo, dos españoles mataron con sus remos a un pez de apariencia humana. El tamaño de este extraño engendro se asemejaba al de un individuo de mediana estatura, y el color de su piel (sin escamas ni humana, más bien lisa) oscilaba entre el pardo y el bermejo. De escasa cabellera y facciones negroides, parecía un hombre a no ser porque los dedos de los pies y de las manos estaban juntos. Comenta también Fernández de Oviedo la cercanía de un río llamado “de los Monstruos” en el cual, además de los mencionados seres, se encontraban también caballos marinos[775].

De acuerdo con el relato de Pedro Mártir de Anglería, tenían la piel áspera, bastante escamosa y para sentarse empleaban asientos con agujeros o excavaban

un hoyo en el suelo para meter allí su cola. A falta de pescado crudo para alimentarse, murieron todos sin descendencia[776].

En una carta manuscrita y anónima que data de principios del siglo XVI, titulada Descriptio de cose trovate per castigliani in un discorso dal 1500 infino al 1510 da diversie caravelle in questi dieci anni, y que al parecer fue redactada de acuerdo a la información suministrada por Pedro Mártir de Anglería, en el capítulo X del libro primero de sus Décadas, se cuenta la siguiente historia que tiene lugar en la provincia de Paria: “Algunos estaban en la tierra firme de este litoral, y una noche uno de ellos fue mordido por un monstruo marino, apresado y llevado a la mar en presencia de sus compañeros, y él gritando socorro no lo pudieron ayudar”[777].

Señala Pedro Mártir, en otro capítulo de sus Décadas, la visión de un horroroso monstruo marino. Caminando los españoles por la costa, observaron que algo desconocido nadaba en la superficie del mar: “fijando la vista y pensando qué sería, declararon haber visto una cabeza humana con pelo, barba poblada y brazos”. Ante el espanto de los allí presentes, el extraño ser se zambulló dejando ver que la parte de su cuerpo que cubrían las aguas terminaba en forma de pez. Mártir de Anglería se deja llevar por la reminiscencia grecolatina cuando señala que “Nos parece que serán los Tritones que la antigua fábula llama los hijos [...] de Neptuno”[778].

De igual forma el jesuita portugués, misionero, cronista e historiador, Fernao Cardim, que vivió más de cuarenta años en Brasil, menciona a los “hombres marinos, monstruos del mar”. Cardim los llama igpupiára y los caracteriza como seres de buena estatura con los ojos muy hundidos que causaban el terror de los habitantes de la zona, quienes les temían y huían despavoridos ya que muchos morían sólo con verlos o pensar en ellos. Dichas bestias marinas mataban a sus presas abrazándolas y quebrándoles todos sus huesos hasta ablandarlas. Después solían abandonarlas sin comérselas, aunque en ocasiones les devoraban los ojos, la nariz, las puntas de los dedos de pies y manos, y las partes genitales[779].

7. IMAGINARIO ZOOLÓGICO “AUTÓCTONO”

Aparte de la visión de monstruos clásicos y medievales, comienzan también a

ser descritas por los cronistas bestias autóctonas, propias de las regiones americanas. El soldado Pedro Cieza de León, que formó parte del grupo dirigido por Diego Almagro y Francisco Pizarro en la conquista del imperio Inca (1531), relató sus vivencias en la Crónica del Perú. En esta obra menciona la existencia de unos curiosos híbridos que vivían en las sierras de los Andes. Se trataba de unas monas muy grandes y lujuriosas que, dirigidas por el demonio, tentaban a los nativos. De las cópulas que se producían, dichas diablas-monas engendraban unos "monstruos que tenían las cabezas y miembros deshonestos como hombres y las manos y pies como mona; son, según dicen, de pequeños cuerpos y de talle monstruoso, y vellosos". El cronista señala también el caso de una india que, por haber mantenido relaciones con un perro, alumbró "tres o cuatro monstruos, los cuales vivieron pocos días"[780].

Bestias muy extrañas son vistas por los viajeros, como gatos-pájaros de tres ojos, aves cuaternarias capaces de transportar en sus garras enormes animales, unicornios, crueles animales que lloran como niños para atraer a sus víctimas, grandes congrios y anguilas que suben en las noches a los barcos para comer a sus tripulantes, monos con cara y extremidades humanas, murciélagos enormes que succionan la sangre a los humanos, peces que gruñen como cerdos, etc. Incluso la carne milagrosa de ciertas especies surtiría efecto contra los celos, la tristeza o ciertos dolores corporales y afecciones del alma. Pedro Mártir de Anglería apunta el caso de un pez cazador, con cuerpo de anguila y una bolsa de piel dura en el pescuezo, llamado guaicano. Los indígenas ataban a sus naves con cordeles a estos fieros peces que embestían con fuerza a otros peces y tortugas[781].

También son varios los cronistas que comentan la existencia de seres maravillosos con costumbres extrañas: bestias semi-humanas con cuernos en la cabeza y piernas carentes de pantorrillas; gente que duerme debajo del agua, oledores de frutas, hierbas y flores que respirando malos olores mueren, seres sin orificio para expeler los excrementos; individuos con los pies al revés de forma tal que cuando se acercan parece que se alejaran, seres con patas de avestruz parecidos a los Estrutópodos de Plinio, entre otros[782]. Todo un resumen del imaginario medieval trasladado ahora a los confines del trópico.

En cuanto a la prolífica recreación zoológica y a la incorporación de elementos fantásticos en la definición de la fauna americana, destacan descripciones sorprendentes. Bernardino de Sahagún, el franciscano que se dedicó a estudiar durante años la historia del México antiguo, ofrece una llamativa visión de las

serpientes de la zona. Así por ejemplo, habla de culebras con dos cabezas (llamadas maquizcoatl), de astutas sierpes que se ingeniaban tretas para cazar a los indios (las conocidas como acóatl o tlicóatl) y de otras que con su canto imitaban a las codornices para engañar a los cautos aborígenes a quienes después mataban:

Para cazar personas tiene esta culebra una astucia notable, hace un hoyo cerca del agua [...] y toma peces [...] levanta el cuello en alto y mira a todas partes, y luego echa los peces en la lagunilla [...]. Algunos indios atrevidos [...] tómanle los peces de la lagunilla y echan a huir con ellos. [La serpiente los persigue y] enróscasele al cuello y apriétale reciamente, y la cola, como la tiene hendida, métesela por las narices cada punta por cada ventana, o se las mete por el sieso[783].

El franciscano se refiere también a serpientes cuya carne era afrodisíaca y estimulaba, así como a otras que, sólo de ser vistas, o bien causaban la muerte o bien protegían durante la guerra. En la Historia General de las cosas de Nueva España se incorpora un ser configurado por culebras entretejidas denominado petlacóatl, y una serpiente con plumas, el conocido Quetzalcóatl [784].

CINE

Residuos y memoria en el palimpsesto urbano del siglo XXI: En construcción, de José Luis Guerín

Isabel Estrada

Barnard College. Columbia University

El documental En Construcción de José Luis Guerín (Barcelona 1960) ha atraído la atención de la crítica desde el momento de su estreno en 2001. Se ha leído, por ejemplo, como crónica del desarrollo urbano de Barcelona en los noventa[785]. En la misma línea se desarrolla el estudio de Paul Julian Smith, quien lo interpreta como reflejo de la memoria y de la historia de la transformación del Barrio Chino de la Ciudad Condal. Para Smith, el propio documental se erige como “memoria-archivo”, siguiendo la terminología de Nora, es decir, adquiere estatus de documento. Por su parte, Steven Marsh[786], basándose en la teoría De Certeau, concibe la transformación urbana en términos dialécticos que reflejan la tensión entre la visibilidad y la invisibilidad, lo familiar y lo extraño, y lo local y lo internacional[787]. Coincido con Marsh en la calidad de palimpsesto de la ciudad y sobre esta idea voy a basar mi lectura. Pero pretendo ir más allá para mostrar cómo el trabajo de Guerín forma parte del reciente auge del documental sobre la recuperación de la memoria de la Guerra Civil y la posguerra, a pesar de que su concepción sea muy diferente de la mayoría de ellos. En otro lugar he explicado el significado del proceso de recuperación de la memoria y no es necesario repetirlo aquí para nuestros propósitos[788]. Baste decir que lo percibo como fenómeno no solamente de carácter histórico, sino también mediático y comercial. Tanto en su manifestación cinematográfica como televisiva, el documental se constituye como discurso fundamental de este proceso. Si la mayoría de los documentales participan con un lenguaje cinematográfico directo y reivindicativo, En construcción destaca por un lenguaje evocador, plural, sugerente y sereno.

En construcción tardó tres años en gestarse. Durante el primero, el equipo no rodó nada. Guerín se limitó a observar los cambios que se estaban produciendo

en el barrio barcelonés de El Raval a finales de la década de los noventa. Los 125 minutos que tiene de duración son el resultado del rodaje y el montaje posteriores, que se realizaron sin guión previo. En la industria cinematográfica, el tiempo es oro y no muchos cineastas pueden contar con tanto tiempo para producir un filme, sobre todo si es documental, ya que no se trata de un género que atraiga grandes audiencias. Los 125 minutos de duración también resultan algo inusuales, pues la mayoría de los documentales no pasan de los 90. Con algunas excepciones, la estructura narrativa del género documental carece de los elementos que normalmente captan la atención del espectador de cine de ficción (intriga, suspense, clímax, desenlace) y por eso se deben limitar en tiempo[789]. Guerín parece querer desligarse de la celeridad que domina la sociedad contemporánea tomándose tres años en finalizar En construcción. Al mismo tiempo, espera que sus espectadores se liberen igualmente de la urgencia, obligándonos a reflexionar durante más de dos horas. En construcción se caracteriza por la morosidad tanto desde el punto de vista de la producción como desde el punto de vista de la recepción. Además, Guerín propone la dilación como alternativa a las fuerzas opuestas que dominan el discurso socio-histórico en la España contemporánea, como veremos a continuación. El propósito de nuestro análisis será examinar la concepción del tiempo del director barcelonés, una concepción compleja basada en la dialéctica de fuerzas opuestas que también son las que componen la identidad democrática española. Para ello leeremos el documental a la luz de una serie de acontecimientos relevantes en el proceso de la construcción identitaria democrática. El paso del tiempo se representa mediante la imagen de la ciudad como palimpsesto, es decir, como libro de la memoria. Mediante una lectura atenta de los signos urbanos podremos dilucidar la contribución de Guerín al debate sobre la memoria del franquismo.

En construcción es producto del Programa de Máster en Documental de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y ganó el premio Goya en 2002 [790]. Entre las entidades que subvencionan su producción se encuentran el Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales (ICAA) y la Televisió de Catalunya (TV3). La participación de TV3 encaja perfectamente en la política de promoción de la identidad histórica catalana de dicha entidad, que ha sido pionera en la producción de documentales sobre la recuperación de la memoria[791]. Los numerosos documentales realizados para TV3 son parte del auge memorialístico que se está produciendo tanto a nivel nacional como autonómico desde mediados de los noventa. Otras televisiones autonómicas, como Canal Sur de Andalucía, también han producido reportajes históricos

(Casas Viejas. El grito del sur –1995–, de Basilio Martín Patino), cuya programación de 1997 incluye una serie documental titulada "Memoria Documentada", que se propone recuperar momentos clave de la historia andaluza[792]. Ya que se trata de un fenómeno generalizado, En construcción no puede interpretarse exclusivamente ni en el contexto autonómico catalán ni en el barcelonés del siglo XXI, como han hecho otros críticos. Según he indicado anteriormente, su significado va más allá de las fronteras locales y la aportación de Guerín al debate resulta complejísima tanto desde el punto de vista visual como político.

El trabajo de Guerín comienza con imágenes de falso archivo en blanco y negro que muestran una vista panorámica de Barcelona, seguidas de varias tomas de las calles de lo que fue el Barrio Chino, hoy El Raval. Aunque a simple vista nos puede parecer que están tomadas al azar, muestran varios elementos y personajes que van a aparecer más adelante en el documental, convirtiéndose en sus verdaderos protagonistas. En construcción pertenece a lo que Jack C. Ellis y Betsy A. McLane han llamado "popular anthropology documentary", cultivado por Robert J. Flaherty en la década de los veinte[793]. Flaherty convivió con los habitantes del Polo Norte y tras dos años logró que se sintieran con él tan cómodos que la cámara no era obstáculo para que se comportaran tal y como eran. De esta convivencia surgió el ya clásico Nanook of the North (1922), que Guerín interpreta como la crónica de una amistad (citado por Cabello[794]). El director adopta esta técnica y logra que los habitantes de El Raval se comporten de modo natural ante las cámaras. Pero, como decimos, estos "personajes" aparecen prologados por imágenes de falso archivo para subrayar la idea de "realidad". Es decir, las figuras de las imágenes de archivo tienen equivalentes en los habitantes del barrio y de este modo se establece un vínculo visual entre pasado y presente. Vemos, por ejemplo, a una pareja de espalda caminando. La mujer parece una prostituta por su indumentaria, lo cual no es de extrañar, ya que el barrio siempre ha sido conocido por la presencia de la prostitución. También observamos un plano de situación de la bodega Apolo, abarrotada de gente. Finalmente, la cámara sigue a un marino que camina sin mucha estabilidad, como si estuviera embriagado. En este momento se escucha el único sonido hasta el momento, el graznar de las gaviotas, que se solapa sobre la imagen inmediatamente posterior, y nos transporta al presente. Este solapamiento de pasado y presente no es azaroso. Muy al contrario, ilustra una confluencia temporal que va a ser el aspecto principal del trabajo de Guerín, como veremos más adelante. Tanto estas imágenes de archivo como las rodadas por el director barcelonés constituyen dos estratos semejantes a los muchos otros que

componen este espacio urbano con carácter de palimpsesto.

El primer plano en color contrasta tremendamente con las imágenes de archivo. Se trata de una toma larga, estática e intrigante que muestra una pared en ruinas al fondo en la que hay una serie de seis ojos pintados. El suelo de la calle aparece invadido por palomas, cuyo aleteo es el único sonido que escuchamos. Justo al principio de esta larga toma vemos a un ciudadano anónimo cruzar muy rápidamente delante de la cámara, tanto, que apenas se puede distinguir la silueta. Así pues, ya la primera toma exhibe un claro contraste en la rapidez de movimiento de esta persona y la larga duración de la toma, estableciendo una dicotomía entre la "realidad" urgente y la toma morosa. Es decir, se distinguen dos referencias temporales, la de la realidad, que avanza a ritmo trepidante y la del documental, pausada y lenta. Guerín nos ofrece la posibilidad de observar con calma, propone una temporalidad perfectamente diferenciada de la realidad, lo cual dota a este documental de la artificiosidad propia de toda obra de creación.

Los créditos del título aparecen en este momento, así como la leyenda que contiene el planteamiento de la obra: "Cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en 'el Chino', un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo"[795]. La referencia al nacimiento y a la muerte evoca no solamente el ciclo vital natural, sino también la dualidad progreso/retroceso que se va a desarrollar a lo largo del documental. En última instancia, dicha oposición no se resuelve como tal, sino que se propone como un todo orgánico. A continuación, vemos un primer plano de los ojos pintados en la pared, y esta repetición ilustra la relevancia de la mirada a lo largo de todo el documental. Los vecinos del inmueble que se construye son espectadores del proceso desde la calle y desde sus balcones, igual que nosotros desde nuestras butacas. Todo ello para mostrar el espectáculo de la transformación del barrio, ante el cual nadie queda indiferente. Y hacia el final, los espectadores, estos vecinos de un barrio marginal, se ven convertidos en objeto de la mirada de los nuevos inquilinos, como veremos más adelante.

El análisis de Paul Julian Smith nos será de gran utilidad a este respecto. Según Smith, la realidad como espectáculo hace de la película "memoria-archivo" a la vez que "memoria-deber", siguiendo la terminología de Pierre Nora[796]. ¿Cómo entendemos estos dos conceptos? Veamos. Nora llevó a cabo un monumental, proyecto sobre la historia francesa, titulado Les lieux de mémoire (1984), en el que explica cómo el proceso de "aceleración" de la historia en la

década de los ochenta conlleva a la disolución del discurso histórico totalizador. La Historia ejemplar y grandiosa de la nación francesa se sustituye por los fragmentarios "lugares" de la memoria, que se manifiestan en forma de museos, monumentos, archivos, o textos legales. De este modo, Smith concibe la película de Guerín como "archivo", es decir, como espacio o plataforma que capta el cambio histórico del Barrio Chino. Pero este archivo no puede concebirse como espacio únicamente, ya que sus habitantes forman parte intrínseca de él, al convertirse en historiadores/espectadores ellos mismos. La memoria es "deber" de todos los ciudadanos, que tienen que responsabilizarse en el proceso de recuerdo histórico y atestiguar el cambio, para así mantener el necesario conocimiento del pasado. La relación de la sociedad contemporánea con su pasado inmediato se plantea como necesaria y resulta fundamental en la lectura de En construcción.

La visualización de la "memoria-deber" se produce antes de la construcción del nuevo edificio, ya que al excavar para poner los cimientos se encuentran restos humanos enterrados allí. El movimiento ascendente del levantamiento del inmueble no puede realizarse sin antes descender al "lugar de la memoria" de una posible necrópolis. Es decir, el movimiento hacia el futuro de la ciudad visible debe tener lugar solamente después de estudiar y conocer la ciudad enterrada del pasado. Esto es lo que se desprende de uno de los segmentos más reveladores de En construcción, que dura diez minutos. Me refiero al momento que documenta el descubrimiento de restos humanos y la reacción que despierta. Primerísimos planos de las manos de los arqueólogos desenterrando los huesos alternan con primeros planos de vecinos y curiosos atraídos por este "espectáculo" que, como dice una de las niñas, los divierte muchísimo. Este segmento crea una compleja red de espectadores que llevan a cabo la "memoria-deber". Se trata de una audiencia que comenta, que narra, y que a la vez capta las imágenes para la posteridad, como el turista con su cámara fotográfica digital y la vecina con otra de usar y tirar. También observamos la presencia de las cámaras de televisión y los micrófonos de la radio, además de escuchar un comentario de una mujer que se refiere a la cámara de Guerín: "eso son las piedras y esto, la televisión, la radio...", le dice a su hijo señalando la cámara desde la que la observamos nosotros. Este comentario vuelve a establecer la distinción entre realidad y ficción, entre el objeto y su representación.

El estatus de artificio que adquiere el pasado no mina la necesidad y el deber de conocerlo. Al contrario. Cuando una de las niñas que observa las excavaciones le pide a un adulto que le deje su espacio para poder ver mejor, tenemos que

entender este gesto como indicación de una natural curiosidad por conocer el pasado. Es una curiosidad que comparte con otros niños, con adultos con acento andaluz, con otros que hablan catalán, con dos hombres pakistaníes y dos mujeres marroquíes con velo en la cabeza. El público no puede ser más variado porque el conocimiento no tiene por qué estar limitado por nacionalidades, religiones o ideologías. Guerín apuesta por la diversidad, la pluralidad y contra el partidismo que reflejan otros documentales contemporáneos. Lo hace mediante las referencias al proceso de comunicación, lo cual tiene un efecto distanciador pero no moralizador, sugerente pero no manipulador.

La ciudad de Guerín tiene calidad de palimpsesto, para decirlo como Andreas Huyssen[797]; es decir, está compuesta por una serie de residuos del pasado, de imágenes cuya lectura revela el significado y el valor del espacio urbano en la actualidad. La interpretación y la relación entre el presente y el pasado ilustran la forma en la que una sociedad se concibe a sí misma. De hecho, la mayoría de las ciudades españolas pueden considerarse palimpsestos. Con frecuencia, al excavar en cualquier ciudad nos encontramos con restos de ruinas romanas o islámicas y es bien sabido que durante la Reconquista se construían iglesias sobre las mezquitas. Las catedrales de Sevilla, cuya famosa Giralda tiene de base un alminar, o de Córdoba, construida dentro de una de las mezquitas más impresionantes del mundo, son buenos ejemplos de palimpsesto urbanístico y dan fe de cómo pasado y presente se solapan.

El origen exacto de los restos documentados por Guerín no se llega a revelar. Algunos vecinos dicen que en la televisión se atribuyen a la época romana; otros especulan que se trata de víctimas de la Guerra Civil: “esto es de cuando los asesinatos y lo que pasó en España...” [sic]. El misterio forma parte de la estética y la poética del director, que, como decimos, consiste en evocar, insinuar y obligar a los espectadores a ser partícipes del proceso de descubrimiento.

A pesar de que no sabemos cuál es el origen de los restos humanos encontrados, si viéramos estas imágenes fuera de contexto, bien se podrían asociar con las imágenes de excavaciones de fosas comunes de la Guerra Civil que se han realizado desde finales de los años noventa y que han sido difundidas por reportajes televisivos así como otros muchos documentales. Valga citar Les fosses del silenci de TV3 (2003), Las fosas del olvido de TVE (2004), Santa Cruz por ejemplo de Günter Schwaiger y Hermann Peseckas (2005), o La mala muerte de José Manuel Martín y Fidel Cordero (2005). Por esta razón, En construcción debe leerse en el contexto más amplio de la producción documental

contemporánea, en el que adquiere un significado más concreto como partícipe del debate político sobre la memoria histórica. Uno de los aspectos más controvertidos de dicho debate es lo que Huyssen ha llamado “the politics of signs”[798]. (54). Es decir, todo espacio urbano se encuentra plagado de signos que nos remiten a ciertos periodos históricos y que, desde el presente, decidimos borrar o mantener. En el gran palimpsesto urbano los huesos son un significante cuyo significado nos remite a un pasado traumático. Por ejemplo, los documentales de Armengou y Belis Les fosses del silenci (2003) y Memòria per llei (2007) se hacen eco de la existencia de una serie de signos urbanos que son causa de controversia. Me refiero a la famosa estatua ecuestre de Franco delante de los Nuevos Ministerios, que fue retirada en 2005 por orden del gobierno socialista; a monumentos a generales del ejército nacional como Sagardía, además de calles que llevan los nombres de otros generales como Millán Astray o Yagüe, que solamente en Madrid ascienden a trescientas[799].

En el documental titulado La mala muerte, dirigido por Martín y Cordero, la superposición de signos del pasado se hace de forma explícita en la sección titulada “residuos: lo que queda” [sic]. Los directores crean un montaje paralelo en el que alternan tomas de restos humanos en fosas comunes con primeros planos de placas con nombres de calles dedicadas a la exaltación franquista: “Al Laureado General D. José Enrique Varela”; “al Heroico General D. José Moscardó”; “A Calvo Sotelo, Primer Mártir de la Cruzada Nacional”. Tanto los huesos como las placas y las estatuas son “residuos” de un pasado que ha erigido monumentos de exaltación y ha enterrado la evidencia de la atrocidad. Ante ello, Martín y Cordero reclaman sacar a la superficie los residuos de esta dialéctica entre la visibilidad y la invisibilidad, la inhumación y la exhumación. Para ilustrar la necesidad de reconocimiento de las víctimas de la guerra y la represión posterior, se hace referencia al ataque terrorista en la estación madrileña de Atocha el 11 de marzo de 2004 y se incluyen varias tomas de las más de doscientas velas encendidas en homenaje a sus víctimas. El recurso a las víctimas de una tragedia cercana surte efecto.

El sociólogo Maurice Halbwachs indica que una sociedad se libera de un pasado específico cuando las creencias, los modelos y los referentes de entonces no son válidos en el presente[800]. Los referentes del pasado se modifican con objeto de que la sociedad presente alcance el equilibrio deseado. Si bien durante la transición se eliminaron símbolos franquistas, casi 30 años después tales cambios no se consideran suficientes. Paloma Aguilar explica muy bien cómo todo régimen democrático posdictatorial tiene que llevar a cabo un proceso de

sustitución de antiguas conmemoraciones y mitos fundacionales[801] (124). En España, tales sustituciones se llevaron a cabo de forma discreta durante la transición a la democracia con el propósito de crear la menor controversia posible. Por ejemplo, la celebración del 18 de julio, fecha del levantamiento, fue omitida de la lista de fiestas nacionales en un decreto de 1977 y en diciembre del mismo año la omisión fue ratificada por el Consejo de Ministros[802]. El 1 de abril, día de la victoria del bando nacional, se convirtió en el Día de las Fuerzas Armadas para así incorporar al ejército en el proceso de democratización. Con respecto a los monumentos, apenas hubo cambios, por ser un aspecto especialmente delicado. Aguilar solamente hace referencia a la modificación del monumento a los caídos del 2 de mayo, construido en 1940, que está formado por un obelisco con una llama. En 1985, con ocasión del décimo aniversario de la instauración de la Monarquía, se añadió una inscripción en honor a los todos los que murieron por España[803]. El espíritu de unidad nacional parecía apropiado para honrar a los dos bandos que lucharon en la guerra civil y así sustituir al Valle de los Caídos. Esta ligera modificación del monumento provocó polémica, pero al no cambiar apenas el espacio urbano, pronto se terminó.

El Valle de los Caídos es el monumento de la Dictadura que más polémica ha suscitado durante la democracia[804]. Por eso, la Ley de la Memoria Histórica aprobada en diciembre de 2007 prohíbe que se realicen “actos de naturaleza política ni exaltadores de la Guerra Civil, de sus protagonistas, o del franquismo” (artículo 18). Este espacio pierde su estatus de monumento, ya que a partir de ahora queda limitado a lugar de culto y cementerio. El artículo diecisiete trata de los símbolos y monumentos públicos y deja en manos de los órganos de conservación de los edificios o monumentos la retirada de “los escudos, insignias, placas y otras menciones conmemorativas de la Guerra Civil, existentes en los mismos, cuando exalten a uno sólo [sic] de los bandos enfrentados en ella o se identifiquen con el régimen instaurado en España a su término”. Así pues, el Gobierno, lejos de imponer su propio criterio, ha adoptado una postura prudente que deja en manos de diversas instituciones la gestión de los residuos de la Dictadura.

Pero volvamos al análisis de En construcción. Los residuos de Guerín aparecen en tres estratos, pero no se trata de espacios físicos sino humanos. El primero está compuesto por los restos humanos excavados, los cuales pertenecen a un pasado indeterminado que intriga a los vecinos actuales. Los propios vecinos forman el segundo estrato, un estrato “humanizado” por el director. El tercero también es un estrato compuesto por individuos, que, por contraste, aparecen

deshumanizados, ya que se muestran indiferentes ante el vecindario al que se mudan. Se trata de los nuevos inquilinos, caracterizados negativamente por el director. El palimpsesto urbano de Guerín no se compone de monumentos, ni placas en honor de generales, sino de dos comunidades de personas cuyas vidas se solapan. Merece la pena analizar detalladamente la caracterización del segundo y tercer estratos.

Como decíamos anteriormente, los vecinos que observan las excavaciones lo hacen con una curiosidad tremenda, expresada espontáneamente. Y esta espontaneidad deliciosa los caracteriza como individuos humildes con los que fácilmente nos identificamos. Además, el sentido del humor que expresan sus diálogos no nos puede pasar desapercibido, pues se ríen tanto de los restos humanos como de ellos mismos. Por ejemplo, uno de los ancianos se pregunta por el sexo de los esqueletos y les pide a los demás que se fijen en las costillas porque la mujer tiene una costilla menos que el hombre [sic]. Otro admira las dentaduras, tan perfectas, dice irónicamente, que no han necesitado ningún puente. Les intriga, además, el idioma que hablarían estas personas: ¿sería catalán?, ¿eran romanos o españoles?, ¿vivieron durante el románico o el gótico? Las excavaciones provocan que algunos reflexionen sobre la brevedad de la vida y la inevitabilidad de la muerte, pero Guerín no nos deja caer en sentimentalismos, sobre todo cuando otra observadora, molestada por un perro, grita: “¡Ay, el perro de los huevos!” [sic].

En esta secuencia, los vecinos aparecen como el coro de una tragedia griega. Son la voz del pueblo caracterizada por la unidad. Pero según avanza el documental vamos conociendo a algunos de ellos más profundamente y lo mismo sucede con algunos de los obreros del inmueble en construcción. Llaman la atención las miradas mutuas entre vecinos y obreros, miradas curiosas desde ambos lados. La cámara de Guerín se sitúa tras los vecinos que observan el progreso de la obra desde sus casas, desde las vallas que rodean la obra, y detrás de los cristales rotos del edificio en demolición. El protagonismo de la mirada nos remite a los orígenes del género documental, cuando Dziga Vertov asoció el proceso fílmico con el pensamiento humano[805]. Mientras que la visión del hombre es limitada, la cámara es perfeccionable y por tanto potencialmente superior. En el filme de Guerín la mirada es tan protagonista como la cámara del director. La mirada recíproca ilustra el entendimiento mutuo, la comprensión de los demás y el respeto hacia el prójimo, que deben entenderse como valores morales superiores en estos momentos de transformación urbanística. Esta mirada se materializa en la atracción romántica que surge entre una adolescente que sale al balcón de uno

de los edificios colindantes y el hijo del encargado de la obra, Juan Manuel, que ha aprendido el oficio de su padre, Juan López. Los primerísimos planos de las manos de padre e hijo midiendo y delineando enfatizan la labor artesanal que realizan en medio de una Barcelona que se moderniza mediante los fondos de cohesión europeos.

Este padre y su hijo son algunos de los obreros que se van a ir convirtiendo poco a poco en "personajes" centrales de En construcción. Guerín muestra con gran respeto no sólo su labor, como hemos señalado, sino también las conversaciones que mantienen con sus compañeros, que giran en torno al amor, la religión, la muerte, el paso del tiempo, la política o la poesía. Especialmente significativos son los diálogos que inicia el peón palestino Abdel Aziz El Mountassir con el obrero Santiago sobre el amor, además de sus citas de poesía palestina. La humanidad de Abdel se refleja en su gran cultura, en el tono sosegado de su voz, en su sentido del humor y en la consideración que muestra para con sus compañeros, como cuando le da el pésame al encargado por la muerte de su madre y trae a colación un verso de un poeta palestino sobre la muerte. También el arquitecto y Juan López, el jefe de obra, conversan sobre arquitectura, sobre "el alma de una estructura" y el paso del tiempo mediante una alusión al clásico Land of the Pharaohs (1955) de Howard Hawks. Ya en tiempos de faraones, como muestra la película, existían las técnicas que se siguen utilizando hoy en día, como si no hubiéramos progresado. Pero no es así exactamente. No importa si la Sagrada Familia tarda siglos en construirse, porque "Dios no tiene prisa"; pero las parejas jóvenes sí tienen prisa en casarse y mudarse a su nuevo domicilio. Como afirma Guerín, la alusión a Hawks no fue incorporada por él, sino que se trata de una referencia del propio obrero (citado por Cabello), que encaja perfectamente, a mi modo de ver, con el tema central del documental: el tiempo[806].

Además de estos obreros que se van convirtiendo en "personajes" según los vamos conociendo, hay otros habitantes del barrio que adquieren protagonismo en el documental. Entre ellos se encuentra Juani, una joven prostituta, y Antonio, un viejo marino, que son los individuos que establecen la conexión con la prostituta y el marinero que habían aparecido en las imágenes de archivo al comienzo del documental. Por medio de ellos, Guerín revela la situación de pobreza y marginación. Juani vive con su novio Iván en un cuarto minúsculo cuyo mobiliario consiste en un pequeño colchón en el suelo[807]. La mayoría de

los planos son medio-cortos y los muestran a ambos abrazados, charlando y fumando marihuana. Mediante este recurso técnico Guerín consigue reflejar el gran afecto que existe entre ellos y nos hace a nosotros partícipes de este espacio íntimo y cálido a pesar de las condiciones materiales. Las conversaciones giran en torno a su grave situación económica, a los problemas con la ley de sus respectivas familias y a los celos que siente Iván. La dignidad y entereza de Juani no puede pasarnos desapercibida, sobre todo cuando le recrimina a Iván que, si tiene celos, busque trabajo y deje de hacer el vago: "¡Ponte a trabajar, perro!", le grita.

El otro personaje enternecedor es el viejo marino, Antonio, que aparece al comienzo del documental hablando solo en voz alta en medio de una calle donde también está Juani. El discurso de Antonio, a quien en este momento tomamos por un viejo loco, está relacionado con los problemas urbanísticos de Barcelona, cuyas calles, dice, son estrechas y dificultan la circulación, al contrario que en otras grandes ciudades como Londres, en las que se disfruta de grandes avenidas y plazas. Más adelante, junto con otros amigos, se lamenta de lo que ha cambiado el barrio, de la diferencia entre las prostitutas de ahora y las de antes, que se cuidaban mucho. Antonio se ha quedado parado en el tiempo, como su reloj, uno de los muchos relojes que aparecen en el documental, significativos elementos del atrezzo, como explicaremos más adelante. Este Viejo marinero no parece tener domicilio permanente y su único equipaje son los objetos que se va encontrando por la calle.

Pero estos enternecedores espectadores del pasado que han sido objeto de nuestra mirada se convierten en objetos indeseados e invisibles para los compradores de los nuevos pisos, que constituyen el tercer estrato al que nos referíamos anteriormente. Si Guerín ha conseguido perfectamente "visibilizar lo invisible", como afirma Cabello, el desprecio de los nuevos habitantes del inmueble se hace muy patente. Sin embargo, el director reivindica la dignidad de los habitantes del barrio mediante ciertos recursos cinematográficos. Los adultos que visitan los pisos casi finalizados caminan por ellos sin mirar a los obreros. Solamente dos niñas observan curiosas y divertidas el trabajo de los albañiles y carpinteros. Otra niña, incitada por su madre, saluda a un viejecito asomado al balcón de enfrente mientras su padre le pide a la madre que se deje de saludos. Las vistas de los edificios viejos del barrio desde el nuevo inmueble desagradan a los posibles compradores: "Esperemos que con los años todo esto sean casas nuevas y las vistas sean más bonitas", dice uno de ellos. Esta afirmación se oye mientras la cámara muestra varios primeros planos de los niños asomados a los

balcones del edificio en ruinas al que se refiere este señor. Es decir, la afirmación se manifiesta como sonido solapado pero los niños siguen siendo objeto privilegiado de la cámara y también nuestro. Otro buen ejemplo de sonido solapado ocurre cuando oímos las explicaciones de la agente inmobiliaria a los visitantes mientras nosotros vemos a los obreros trabajando. Es decir, se trata de dos mundos completamente separados, pero Guerín proporciona visibilidad al que está siendo relegado a la invisibilidad. Evita, mediante la superposición técnica, que el tercer estrato, el presente, entierre a aquellos que habitaban este mismo espacio, el pasado. Después de casi dos horas de documental, los espectadores nos hemos identificado con los habitantes del barrio.

Es significativo que a uno de los compradores no le guste la vista a la iglesia de San Pau que, curiosamente, funciona en el documental como epítome del concepto de permanencia frente a la futilidad del progreso y el paso del tiempo. La fachada de esta iglesia, justo al lado del nuevo edificio, es la toma que más se repite en el documental y por ello es fundamental que reflexionemos sobre su significado. Para Cabello, su función es la siguiente:

La Iglesia de San Pau irá pasando desde su condición original de ser el edificio que preside todo el espacio urbano y el telón de fondo sobre el que discutir la grandeza de una construcción humana, a convertirse en una mera “vista”, muerta ya como referente de la acción humana, para los inquilinos que llegan con la obra finalizada.

De la perspectiva de Cabello, muy válida, me gustaría subrayar el final: solamente los nuevos inquilinos consideran la iglesia como “vista” exclusivamente. Para nosotros, los espectadores, San Pau significa mucho más, pues se ha convertido en uno de los “personajes” con los que hemos convivido a lo largo del documental y con el que nos hemos identificado también. Viene a subrayar la indiferencia ante el pasado de los compradores, el tercer estrato al que nos referíamos anteriormente, su falta de sensibilidad artística, su actitud pragmática, y su ceguera ante lo que les rodea. La construcción del nuevo edificio refleja el paso del tiempo, pero la progresión no necesariamente es sinónimo de progreso. No podemos progresar sin incorporar el pasado, parece ser el mensaje de Guerín.

Las imágenes repetidas de San Pau y el ritmo lento de En construcción subrayan la idea de morosidad y permanencia, conceptos que se oponen a la aceleración y el privilegio de lo nuevo en la sociedad contemporánea. Los muchos relojes que también aparecen en el documental inciden en esta idea, ya que funcionan como atrezzo. Anteriormente hemos aludido al reloj parado de Antonio. Pero además, el jefe de obra le cuenta a su hijo que él, como muchos otros inmigrantes, se compró un reloj nada más llegar a Barcelona. Se trataba de una cuestión de estatus, de querer mostrar que la llegada a Barcelona ya era, en sí, un paso hacia el "progreso", hacia la mejora de una vida sin esperanza en el lugar de origen.

El reloj más relevante del documental es el que se observa, casi desde cualquier ángulo, en la sede del Banco de Bilbao en la Plaza de Cataluña. Se trata de una esfera que en su reverso tiene el logotipo del BBVA y que gira incesantemente. La recurrencia de estas imágenes evoca, además del paso del tiempo, la omnipresencia de la entidad, epítome del sistema capitalista. No debemos pasar por alto que el movimiento circular del reloj no implica progreso. Es un movimiento circular semejante en su ritmo al de las grúas de construcción, que también adornan el cielo de la Ciudad Condal. Las grúas adquieren una belleza extraña e intrigante en el fondo azul del cielo. Giran constante y lentamente, en silencio. Estas tomas también se repiten a lo largo del documental, una repetición que evoca idéntica falta de progreso que el movimiento circular. La función constructora de la grúa aparece así minada por su tratamiento visual.

El documental concluye antes de que finalice la construcción del nuevo inmueble, para hacer justicia a su título. No se incluye el nuevo edificio para cerrar la narrativa de Guerín porque supondría una contradicción respecto a la visión temporal presentada con anterioridad. De hecho, Guerín acaba con otra imagen de solapamiento y superposición protagonizada por Juani e Iván, en sintonía con las estructuras de estratos humanos que hemos analizado con anterioridad. Durante los últimos minutos de la cinta, la cámara se sitúa delante de Juani, que camina con Iván a su espalda, en una postura que lo infantiliza. Como Cabello observa muy bien, estamos ante la visualización de Iván, desempleado y sin iniciativa, como una carga para Juani. La toma es larga y nos permite ver cómo la joven se agota bajo el peso de su novio hasta que le exige que se baje. Inmediatamente después, es ella quien se sube a la espalda de Iván, invirtiendo la posición anterior y mostrando la posibilidad de movilidad y de cambio de las relaciones jerárquicas que nos habían parecido permanentes. Iván camina solamente unos breves segundos antes de que la toma se corte bruscamente y ponga fin al filme. Se trata de una especie de final in media res.

Juani e Iván son signos/estratos de un palimpsesto que no se puede leer en términos unidireccionales de rango ni de subordinación. Tanto monta, monta tanto.

Las posiciones inferiores o superiores se intercambian, los movimientos ascendente y descendente coexisten y confluyen en la temporalidad circular, las miradas deben ser recíprocas. Estos son los postulados de En construcción, que subrayan la quimera de la teleología para hacernos conscientes de que la identidad de la España democrática a principios del siglo XXI debe basarse en la inclusión del pasado como único modo de afrontar el futuro. Así entiende Guerín su “memoria-deber”.

Guilles Deleuze

y Pedro Almodóvar: encuentros

Jean-Claude Seguin

Catedrático. Universidad de Lyon

El filosofo francés Gilles Deleuze ha dejado al pensamiento humano unos cuantos conceptos que se han convertido muchas veces en expresiones comunes. Su filosofía del territorio ha profundizado la cuestión del límite y de su franqueamiento, llegando a hablar de “ritornelo” para describir ese salir y volver al territorio. La libertad intelectual que ofrece Gilles Deleuze permite considerar la obra de Pedro Almodóvar como una de las posibles plasmaciones de su filosofía. Tal vez las películas del cineasta se presten más que otras a esos encuentros. Por lo menos, en el marco limitado de este artículo, quisiera ofrecer lo que considero como una de mis últimas contribuciones al estudio de la obra de Pedro Almodóvar[808]. El autor de Mille plateaux siempre ha mostrado un interés especial por el cine como lo tenía también años antes el otro filósofo francés Henri Bergson, y llegó a dedicarle un importante díptico: L’image-mouvement y L’image-temps que no siempre llega a colocarse al nivel ofrecido por otras obras de Gilles Deleuze.

ORÍGENES

La obra de Pedro Almodóvar anterior a Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón es, hasta el momento, un territorio desconocido de la filmografía del director y se puede pensar que, si algún día se editan estas primeras experiencias –Salomé ya está editada en DVD– podremos reconsiderar los primeros tanteos del director en el mundo del séptimo arte. La elección de rodar películas en 8 milímetros tenía razones, por supuesto, económicas, pero también coyunturales, dada la importancia que cobró este formato en la producción alternativa en los

últimos años del franquismo y hasta 1980. De los resúmenes que el propio director ha dejado escritos en la revista Zine Eniz podemos intuir que el mundo primitivo de la creación almodovariana estaba centrado en la sexualidad bajo formas muy variadas. La obra "visible" del director desarrolla muy a menudo temas similares aunque en formas estéticas y plásticas más elaboradas. Un título como Sexo va, sexo viene es un ejemplo muy claro de lo que quisiéramos abordar, la cuestión del límite. Dejemos a Pedro Almodóvar contar su corto:

Historia de subversión sexual que narra el infierno de la pareja.

Un chico que va por la calle se choca con una tía, haciendo que se le caigan los bolsos y paquetes que lleva. Ella le insulta y le da una bofetada. A él le es lo mismo, porque le ha encantado. Le pide su número de teléfono, y aunque ella al principio no quiere dárselo, por fin lo consigue.

Comienzan a verse de vez en cuando, y cada vez que lo hacen ella le sacude una paliza horrible. La chica, que en el fondo está harta, le dice un día que piensa dejarle. Él le ruega que no lo haga, le repite que está encantado con ella. La chica se extraña, porque cada vez que se ven le está pegando todo el tiempo, pero él le declara que eso era lo que estaba buscando hacía tiempo, una chica tan agresiva, tan violenta como ella. La chica, harta, le confiesa que a ella lo que le gustan son las mujeres, y que si ha salido con él era para humillarle, por hundirle. Razón de más para abandonarle, porque todo aquello le estaba gustando. Así que la chica le deja. Desesperado, el chico consulta a "la abuelita", una de esas máquinas callejeras que predicen el futuro. Allí obtiene la siguiente respuesta: "Si a ella le gustan las mujeres, hazte mujer."

Así que el chico comienza a comprar ropas y maquillajes femeninos. Consigue encontrarse con la chica, y cuando ésta le ve, le encanta y se aman locamente.

Al cabo de unos meses la chica se da cuenta que él está dejando de hacerle caso. Desesperada, le pregunta qué pasa. Y el chico le recomienda que se adapte a las circunstancias, porque a él, desde que se ha hecho mujer, lo que de verdad le gustan son los hombres[809].

Como se puede apreciar, desde el año 1974, Pedro Almodóvar inscribe los

límites como una temática casi constante de su cinematografía, la inestabilidad como una línea recurrente en sus obras y su corolario, la fragilidad. El paso de un gender a otro, que volveremos a encontrar, está inscrito en estos primeros esbozos e ilustra ya ese fluir continuo que son las películas del cineasta. Sin embargo, el universo del director, cinta a cinta, irá completándose, matizándose también.

LOS HOMBRES Y LO MASCULINO

Para cualquier espectáculo resulta bastante obvio que el mundo de Pedro Almodóvar está poblado más de mujeres que de hombres. Desde su primer largometraje, Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, la presencia femenina es claramente más importante. Sin embargo, los hombres –aunque sólo sean personajes secundarios– participan directa o indirectamente en las historias. Sería ilusorio crear una forma de tipología de los personajes en su obra, pero sí podríamos situarlos entre dos tensiones, lo inmóvil y lo móvil, lo estancado y lo fluido. La inmovilidad, de la que rehúye el propio Almodóvar, sería un polo de los arcaísmos, de lo molar –tendencia centrípeta– frente a lo molecular, de las progresivas congelaciones y de los sedentarismos. Esa progresiva cristalización –que se puede también considerar como un fracaso ante la vida– lleva a los hombres hacia el suicidio o la muerte. La autodestrucción, si bien no es privativa del hombre, es la que lo caracteriza en muchas ocasiones: Antonio desnucado en ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984); el suicidio de Diego y María Cardenal en Matador (1986); el asesinato de Juan y el suicidio de Antonio en La ley del deseo (1987); el asesinato de Manuel en Tacones lejanos (1991); el ajuste de cuentas final entre Sancho y Clara en Carne trémula (1997); el accidente mortal de Esteban y la muerte anunciada de Lola en Todo sobre mi madre (1999); el suicidio de Benigno en Hable con ella (2002); la muerte de Ignacio en La mala educación (2004), y el asesinato de Paco en Volver (2006). El hombre, mucho más que la mujer, está condenado a morir anquilosado en su propia figura, en sus propios estancamientos. Resulta significativo que incluso en los casos en que el hombre se desprende de su “masculinidad” y de su heterocentrismo –Antonio, Benigno e Ignacio– se vea condenado a la desaparición. Al fin y al cabo, sea por su orientación sexual o por su postura limítrofe y ambivalente, el hombre está condenado a tener que repetir infinidad

de veces los mismos circuitos. El personaje de Benigno –una de las grandes figuras del cine de Pedro Almodóvar– es probablemente el que mejor expresa esa dificultad, por no decir imposibilidad, no tanto para salir de su territorio –al fin y al cabo la violación también es una forma de salida del territorio– sino por la caída en el caos al no poder reconstruir el territorio, ni por supuesto regresar al espacio original. Si Hable con ella se convierte en una crónica de un suicidio anunciado –los planos iniciales preveen ya la muerte– es porque la narración, desde los primeros momentos, está como tensa hacia el final. La lógica en la que se encierran los hombres tienen que ver con la obsesión y el círculo, figura tan presente en el cine de Pedro Almodóvar –en Carne trémula es una constante que incluso rinde homenaje al obsesivo mundo de Archibaldo de la Cruz–, como si el hombre estuviera siempre atrapado por sus propios deseos y sus contradicciones. Nunca como en el Antonio de La ley del deseo se ha podido ver con tanta intensidad la irremediable autodestrucción del hombre. Todo parece estar también escrito desde el principio: los deseos homosexuales del personaje, su amor apasionado y destructor –al fin y al cabo también elimina a Juan– lo condenan a su muerte. El fracaso del hombre, su fracaso personal, parece ser un leitmotiv de la producción almodovariana. El hombre es una forma de territorio, un territorio que hace imposible cualquier ritornelo, imposible cualquier renovación o cambio. Así la salida del territorio sólo puede abrir sobre el caos. Si bien es cierto que la homosexualidad de Juan, Antonio o los deseos prohibidos de Benigno los convierten de hecho en figuras centrífugas cuyo destino ineludible es el caos, no todos los hombres de las películas de Pedro Almodóvar funcionan de esa misma manera.

Los hombres almodovarianos, cuando no huyen, se aferran a lo que son, convirtiéndose en estatuas, en seres inmóviles, incapaces de construirse fuera de los propios moldes en los cuales fueron forjados. Así, frente a los que intentan huir, se encuentran los hombres que, vaciados desde dentro, sólo siguen siendo la envoltura de un ser humano. Si Manuel es eliminado por su propia familia en Tacones lejanos será probablemente por razones de guión, pero también es apartado porque es la figura que encarna con una tremenda violencia la inmovilidad. Basta con recordar la escena en la cual Femme Letal interpreta Un año de amor para darse cuenta que su imposibilidad de evolucionar se resume en su pregunta al cantante para saber si es hombre o mujer. Esas formas de estabilidades, de encasillamientos, de discursos reaccionarios sobre los límites y su improbable franqueamiento convierten a Miguel en el prototipo del hombre almodovariano, y su eliminación es lo único posible. Otro tanto se podría decir de Ignacio, en Volver, que intenta violar a su propia hija. La descripción que nos

ofrece Pedro Almodóvar corresponde claramente a la de un personaje sin cualidades, una pura envoltura incapaz de asumir lo mínimo en su propia familia. Si bien es cierto que encarna el fracaso, lo que lo hace todavía más insoportable es la imposibilidad de salir del territorio, de desterritorializarse; por el contrario, parece aferrarse a sus botellines de cerveza y su televisor, apoltronado en su sofá como si el cuerpo se le fuera reduciendo poco a poco. También en este caso la violación es el motivo de su muerte, pero en el trasfondo del universo del director se equipara a la condena de cualquier forma de inmovilidad. La muerte de Antonio en ¿Qué he hecho yo para merecer esto? también tiene que ver con el carácter rígido, inflexible, del taxista. El esposo de Gloria se ha ido refugiando, tal vez porque en vez de enfrentarse con la realidad del barrio de la Concepción prefiera huir de ella, en su pasado, sus sueños alemanes e incluso en sus amores inconfesados. Antonio no vive en Madrid, no vive ni siquiera en España, vive en un mundo aparte, otro territorio en el cual también está estancado por la incapacidad que tiene para dar la cara, enfrentarse con la difícil realidad del barrio. Pero el destino de los hombres no siempre es morir, y algunos siguen vivos al final de la película. Uno de los hombres más emblemáticos de toda la obra de Pedro Almodóvar es sin duda alguna el Iván de Mujeres al borde de un ataque de nervios. La película, que cumple treinta años, deja poco espacio para los hombres y, de hecho, Carlos, el hijo de Iván –que se identifica tanto con su padre que contesta “sí” cuando Pepa le llama “Iván”– aparece como una figura algo subnormal en sus comportamientos e incluso en su tartamudeo. Iván, por su parte, es el ser sin territorio, ni siquiera sabemos dónde está su estudio cuando, por otra parte, Pedro Almodóvar no vacila en localizar todos los demás apartamentos. Personaje todavía más irrisorio que los anteriores, Iván no existe, y sólo consigue ser la proyección fantaseada de algunas mujeres engañadas por sus mentiras. La vacuidad del personaje de Iván se lee de manera absoluta en el sueño inicial de Pepa, que incluye a su antiguo amante huidizo.

Los hombres, cuando son padres, aparecen todavía de forma más negativa, estancados, violentos o simplemente desaparecidos, como Esteban, que ni siquiera está en la foto rasgada por su madre. Los padres son figuras ausentes, desaparecidas, como si la obra de Pedro Almodóvar les negara simplemente su territorio. Es como si en los rizomas que se construyen constantemente entre los personajes, el padre fuera la figura olvidada, refugiada en un pasado oscuro como en el caso de la Tina de La ley del deseo que cambió de sexo por amor a su padre, o del de Rosa empozado en su alzeimer en Todo sobre mi madre. La obra de Pedro Almodóvar va eliminando, así, uno a uno los padres, e incluso a los que llevan ese tratamiento por ser curas o sacerdotes. Tal vez las pocas figuras de

hombres que sobresalen tengan que ver con los valores de la amistad, como en el caso de Marco en Hable con ella o de Ángel en La flor de mi secreto. En estos pocos casos, el hombre consigue elaborar un territorio en un sistema rizómico en el cual participa directamente de los fluires y de los movimientos del mundo y de los seres humanos.

LAS MUJERES O LO FEMENINO

Los territorios y la geografía femenina ocupan un espacio que no tiene comparación al de los hombres. No por casualidad es Pedro Almodóvar un cineasta de mujeres como lo fueron George Cukor o Ingmar Bergman. De hecho convendría añadir que el director no sólo es un cineasta de mujeres, sino tal vez más todavía, un cineasta de lo femenino. La variedad de personajes que ofrece su cine obliga, parcialmente, por lo menos, a considerar situaciones diversas y casi "grupos antropológicos" distintos. Así, por ejemplo, no se puede poner a un mismo nivel la figura de la madre (o de la abuela según los casos) con la figura de la mujer enamorada, etc., sino que existen territorios secundarios, geografías más personales.

El territorio más homogéneo lo constituyen muy probablemente las figuras de madres o de abuelas que circulan íntimamente por la geografía almodovariana, tan íntimamente que se superponen a la madre del director, Francisca Caballero, que intervino en varias películas desde ¿Qué he hecho yo para merecer esto!! (1984) y la madre-actriz Chus Lampreave que también surge en Laberinto de pasiones (1983). Muchos han sido los directores que, en sus películas, han hecho intervenir a sus compañeras o compañeros, sus amigos o amigas, etc. Pero Pedro Almódovar es prácticamente el único que hace intervenir a los miembros de su familia, empezando por él mismo. Estos cameos peculiares –Agustín Almodóvar es el que más presente está en las películas de Pedro– tienden a jugar sobre las fronteras de la ficción y de la realidad. La intervención de Francisca Caballero, sin embargo, no se puede considerar como muy significante más allá de la presencia en la pantalla de la madre del director. Mucho más significativa es la creación del personaje de la madre o de la abuela y que asume de forma recurrente Chus Lampreave. Existe una forma de territorio de la madre que tiene que ver con la geografía rural, el pueblo. Es una figura desterritorializada y que

vive la experiencia urbana como una forma de sufrimiento, de desgarramiento de sus raíces. No por eso significa que tiene cierta forma de adaptabilidad; basta con escuchar cómo habla la abuela de ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (“Dabuti tío”). Frente al hombre, el ser sin territorio, la madre o la abuela podría constituir el polo opuesto, el del arraigo terráqueo, el ser enraizado. Frente a la movilidad y la frivolidad urbana, la madre o la abuela siempre van estabilizando a los personajes. La madre es un ser con territorio, un ser que sabe regresar a su tierra, describiendo esa forma de ritornelo de que habla Gilles Deleuze. El abandono del territorio es transitorio, limitado en el tiempo, y nunca significa una despedida. Así, la abuela de ¿Qué he hecho yo para merecer esto?, si desea regresar al pueblo no es porque el pueblo sea mejor que la ciudad –también hace frío en el pueblo y también muere la gente– es porque es su territorio, sus “circunstancias”. De hecho, la dialéctica ciudad/pueblo en la obra de Pedro Almodóvar no se presenta como la oposición infierno/paraíso, lo malo/lo bueno, sino como la tensión entre las fuerzas nómadas y las fuerzas sedentarias, con cuerpos que siempre andan buscando su territorio, o buscando “otro” territorio. Así se tiene que entender el retorno al pueblo de Leo en La flor de mi secreto, como si la horizontalidad de la Mancha –espléndidos planos casi vangoghianos– ofreciera un alivio a las verticales madrileñas. La fábula de la vaca y del cencerro que le cuenta la madre a su hija resume bastante bien las supremacías de los territorios conocidos y familiares, las geografías del refugio o del anclaje. Pero, con algunas pocas excepciones –probablemente coyunturales como en el caso de Toni– el pueblo aparece como lejano, como recurso puntual para los personajes fracturados, descompuestos, pero nunca como un fin en sí. En ese sentido el título de la última película de Pedro Almodóvar, Volver, un título absolutamente deleuziano, es emblemático de lo que constituye el pueblo para el cineasta, el lugar al cual se regresa pero del cual también se huye y solo la tía o Agustina mueren en su territorio, como los animales que para morir buscan el territorio adecuado. Así pues el pueblo sólo se entiende incluido en esos movimientos continuos que penetran los personajes, los convierten en inestabilidades, siempre en las fronteras, en los límites.

En los mundos ciudadanos –madrileños– de las películas los seres se tambalean, como pillados en flujos continuos, llevados por los fluidos y las corrientes. A la figura femenina de la abuela o de la madre, se opone en cierto modo la de la mujer, el personaje más presente en la obra del director. Frente a la figura masculina del fósil, la mujer no deja de describir recorridos, movida por una fuerza continua, una vitalidad impresionante. Pedro Almodóvar siente un cariño indiscutible por esos personajes que, a pesar de las circunstancias, consiguen

mantenerse en pie; y esa forma de resistencia –Resistiré es una canción incluida en ¡Átame! –constituye una parte esencial de mujeres como Gloria (¿Qué he hecho yo para merecer esto?), Pepa (Mujeres al borde de un ataque de nervios), Marina (Victoria Abril), Manuela (Todo sobre mi madre) o Raimunda (Volver). Todas, de una forma u otra, están continuamente en la brecha, defendiendo su territorio, siempre tambaleante, abriéndose paso y buscando salidas a los problemas cotidianos. Esas mujeres están tremendamente instaladas en el tiempo, en el presente, siempre al borde de sus propios límites, están peleando por no caer en el caos. Cuando Gloria desde su balcón en el barrio de la Concepción tiene dudas hasta casi dejarse caer, se salva por el regreso de su hijo menor; cuando Leo (La flor de mi secreto), abandonada por su marido y por su amiga, ya no sabe a qué atenerse y se traga un tubo entero de somníferos o tranquilizantes, sabe que la familia y el pueblo le van a permitir superar su fuerte depresión. La mujer duda tanto como el hombre, pero en la filmografía de Pedro Almodóvar la mujer nunca se suicida, encuentra siempre la fuerza necesaria para salvar las dificultades de la existencia. Por eso, muchas veces las figuras femeninas no se inscriben en una trayectoria, no describen un periplo personal, existen extiendo. Su único objetivo –al fin y al cabo– es sobrevivir, mientras que el hombre siempre está abriendo perspectivas inconclusas o imposibles. De allí que se desprenda de la figura femenina una forma de tensión absoluta. Recorre continuamente su territorio, a veces incluso olvida que el territorio existe y roza la locura y la desesperanza. Pero la vitalidad, encarnada por ejemplo en Manuela, es fundamental para la construcción narrativa de las películas. La mujer es el ser en busca del territorio, el ser que no deja de perseguir algo, a veces de manera frenética, como Pepa, que persigue a Iván a lo largo de Mujeres al borde de un ataque de nervios. Como si siempre estuvieran al borde del caos –Candela está a punto de lograr su suicidio–, la mujer despliega una enorme energía para volver al territorio, para conseguir provisionalmente un equilibrio inestable pero estabilizador. Lo que Pepa pretende no es encontrar a Iván, al fin y al cabo sabe desde el principio que lo ha perdido: lo que intenta es recomponer su territorio. Sólo podrá conseguirlo cuando lo haya eliminado definitivamente de su vida, lo haya expulsado de su territorio, para recomponerlo con su futuro hijo y en cierto modo con Marisa, que a su vez vuelve a nacer en la imagen final de Mujeres al borde de un ataque de nervios. Tal vez menos frenética, Manuela está reconstruyendo su territorio: la muerte de Esteban es la puerta abierta hacia el caos, la fractura, el límite que separa el territorio del tohu-bohu. Su largo viaje a Barcelona aparece así como una necesidad ineludible para recuperar los fragmentos de un pasado, recomponer paso a paso un territorio. Su recorrido es un ejemplo de ritornelo casi perfecto, en el cual la ausencia trágica de Esteban es

compensada por el nacimiento de otro Esteban, fruto de los amores de Rosa y de Lola la pionera, unos amores que ofrecen a Manuela la posibilidad de retorno. En el cine de Pedro Almodóvar esas figuras femeninas recorren las narraciones en búsqueda de nuevas configuraciones, nuevos arrangements que les permitan, aunque sólo sea por poco tiempo, abordar otras nuevas realidades. Tal vez el recorrido de Gloria sea todavía más emblemático que esa necesidad vital de recomponer las cosas, de reequilibrar las fuerzas, procurando centrarse de nuevo. Los seres almodovarianos, pero muy particularmente estas mujeres, no actúan, sino que están atravesados por fuerzas, pulsiones, deseos, convulsiones que se las llevan, pertenecen profundamente al fluir de las cosas, están penetradas por el movimiento, son el agua que corre, el flujo que se derrama, como formas opuestas al estancamiento masculino.

LOS SERES FRONTERIZOS

Entre las inmovilidades y las movilidades, los hombres y las mujeres, el mundo de Pedro Almodóvar también ofrece otras figuras que, por su propia naturaleza, están en esas mismas fronteras; figuras que no pretenden reconstruir un territorio fuera, más allá, un territorio sin estabilidad posible. Se ha considerado a veces que el cine del director estaba habitado por una serie de seres ambiguos, inestables, de género y de sexo ambiguos, y es cierto que se trata de las figuras más significativas y probablemente más reveladoras del cine de Pedro Almodóvar. Al fin y al cabo, el homosexual sigue perteneciendo a la esfera masculina –Pablo en La ley del deseo es el ejemplo meridiano del gay “respetable”– y no pone en tela de juicio el sistema. No ocurre lo mismo con las figuras ambiguas de los travestis o de los transexuales, que parecen constituir una peculiaridad de su universo. En las primeras obras que realizó el director, esta figura está encarnada por Fanny MacNamara, la pareja artística del director en sus tiempos de petardeo madrileño. Su presencia en Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, Laberinto de pasiones y en ¿Qué he hecho yo para merecer esto? sólo se puede considerar como la primera manifestación de esa figura de la ambivalencia, una figura que se caracteriza por su exageración, su provocación, pero también por su honor y su carácter irrisorio. Aunque la carrera cinematográfica de Fanny MacNamara en la obra de Pedro Almodóvar se puede considerar como relativamente anecdótica y profundamente arraigada en un

momento histórico muy preciso, el de la movida madrileña, no se puede discutir que se trata de la primera figura ambivalente en la filmografía de Pedro Almodóvar por sus performances. Sin embargo, Tina es indudablemente el primer personaje fronterizo que surge, ya en La ley del deseo. Frente a los personajes homosexuales, Pablo, Antonio o Juan, Tina –y por otras razones la madre de Ada– es una de las figuras de frontera en la obra de Pedro Almodóvar. Su destino sólo se nos revela conforme va pasando la película, ya que en un principio aparece como la hermana de Pablo, desengañada pero voluntaria. Algunos detalles dan la impresión de una fuerza especial, casi masculina –da un puñetazo tremendo–, pero su "género" y por consiguiente su sexo es femenino. Dos secuencias nos van a dar la clave del destino de Tina. Ésta estaba enamorada de su padre, tanto que aceptó operarse por amor a él y cambiarse a chica aunque su genitor la abandonó. Otro episodio –precursor de La mala educación– es cuando pasa con Ada delante del colegio donde estudió. Dentro, un sacerdote toca el órgano y se acuerda de un niño muy parecido a Tina, un niño que también sufrió abusos sexuales por parte de ese cura. El caso de Tina, que hubiera podido ser el de cualquiera de los personajes masculinos de la obra del director, ofrece, a partir del cambio de sexo, una modalidad nueva, la del personaje que abandona su territorio sin poder volver nunca a él. Como lo muestra Gilles Deleuze, la desterritorialización implica necesariamente un reterritorialización, bien sea hacia el mismo territorio o bien hacia otro reconstruido. A Tina, el sacerdote y su padre la han expulsado en cierto modo de su territorio, no tiene la posibilidad de regresar, sólo puede tratar de reconstruir algo, más frágil, porque mal conocido, un territorio por descubrir, un territorio en las fronteras de los seres y de los sexos. Como los personajes femeninos, Tina está continuamente habitada por fluires que la llevan a estar constantemente en movimiento, desplazándose continuamente. Mientras el personaje femenino tiende a recuperar un territorio –al fin y al cabo "su" territorio–, Tina además tiene que ir construyendo el suyo sin parar, entre soplo y soplo. Por eso explica duramente a Pablo que su territorio está constituido de luchas, de fracasos, etc., pero que, al fin y al cabo, también eso puede llegar a constituir un territorio por ínfimo e irrisorio que sea.

La figura fronteriza no siempre tiene esas facetas trágicas y participa a veces del humor tan característico del director, como es el caso de Agrado en Todo sobre mi madre. No por eso se puede decir que su vida sea fácil, no olvidemos que Manuela se la encuentra en tierra de nadie cerca de Barcelona, de prostituta y agredida por uno de sus clientes. Pedro Almodóvar deja ya bien claro que se trata de una figura situada ya en la periferia. Agrado, desde su propio nombre, pertenece al mundo de la vitalidad, de la resistencia, de la lucha por la vida. Sus

deseos de mantenerse a toda costa tienen que ver directamente con Tina. Ambas no luchan por lo que son, sino por lo que han llegado a ser; lo que defiende no es un “ser”, sino un devenir, un arco tendido hacia adelante. Cuando por motivos puramente coyunturales, Agrado recita su célebre monólogo en el teatro, lo que reivindica es el cuerpo y el ser como un sueño, como la proyección de su propio sueño. Su vitalidad está en los litros de silicona, en las múltiples operaciones que son artificios, probablemente, pero que moldean un “ser” para hacer que llegue a corresponder a un sueño. Ambas son mujeres, no porque la naturaleza o el destino las hizo mujeres, sino porque han decidido ser mujeres. Los seres fronterizos están en los límites, pero no reniegan del ser como construcción y elección; mientras los hombres o las mujeres lo son por el fatum, sufriendo su sexo y su gender como una fatalidad, los seres fronterizos vuelven a dar sentido a lo masculino o lo femenino, construyéndolos como devenires.

Tal vez el caso más trágico de la obra de Pedro Almodóvar sea el de dos seres fronterizos que no conseguirán reconstruir su territorio. Lola la pionera e Ignacio son figuras trágicas cuyo destino tiene que ver con la muerte. El encuentro entre Manuel y Lola en el cementerio y la cabeza de Ignacio muerto en la máquina de escribir –recuerdo la máquina de escribir de Pablo Quintera en La ley del deseo– son dos imágenes inequívocas de la muerte que señalan el destino de los personajes. A diferencia de Tina o de Agrado, Lola e Ignacio han salido del territorio, han pretendido, más allá de la frontera, reconstruir otro territorio. Pero el ritornelo, concepto esencial del pensamiento de Deleuze, no siempre funciona. A veces el regreso es imposible, el ser está en el vado, y poco a poco va hundiéndose en el caos y la destrucción. El padre de Esteban siempre ha vivido la vida con un exceso, como una borrachera y ha perdido el norte; el regreso se ha hecho imposible, la muerte –el Sida– es la última forma del caos. Ignacio ha sido víctima, pero también actor de su propia muerte y de sus drogas. Ignacio está a punto de conseguir lo que quiere, pero su propia vida, sus meandros, incluyen desgraciadamente su propia destrucción. Así pues los seres fronterizos recorren territorios peligrosos y a veces fatales, ése es el riesgo que toman pero que también asumen.

Entre lo inmóvil y lo móvil, el cine de Pedro Almodóvar ofrece una gran paleta de situaciones y cada ser, cada personaje, pretende responder con sus propias fuerzas y voluntades. El ser inmóvil –el hombre– es un ser sin territorio, ausente, incapaz ni siquiera de pensarse como hombre, de ahí que sea una figura negativa en la mayoría de los casos, sólo salvado por la amistad –Benigno en Hable con ella– o la pasión amorosa –Antonio en La ley del deseo–. La mujer es un ser en

lucha perpetua por existir como mujer, y tanto Gloria como Pepa o Manuela saben que el territorio siempre se tiene que reconquistar. Sin embargo, los seres fronterizos son los que más camino tienen que recorrer: su territorio no existe, lo tienen que reconstruir pieza por pieza –como las piezas del puzle que constituye Agrado– y esa reconstrucción también adopta a veces la forma de una destrucción.

Índice

Notas

---

[1] Richard Rorty, Contingencia, ironía y solidaridad, Barcelona, Paidós, 1991 [1989], p. 18.

[2] En el tiempo de preparación de este libro ha aparecido su estudio: Si me quieres escribir. Canciones políticas y de combate de la Guerra de España, Madrid, Calambur, 2009.

[3] Les romans historiques de Terenci Moix: de l'Histoire au mythe, tesis doctoral, inédita, lectura en noviembre de 1997 en la universidad Jean-Monnet de Saint-Étienne, bajo la dirección del Profesor Catedrático de Universidad, Presidente de la Asociación de los Hispanistas Franceses de la Enseñanza Superior, el Dr. Jacques Soubeyroux.

[4] La primera edición fue publicada en abril de 1990 en Plaza & Janés, pero los derechos fueron concedidos a la Editorial Planeta, que publica una primera edición en su colección “Memoria” en septiembre de 1998. La paginación de las frases citadas remite a la primera edición Planeta. Para más facilidad, este título aparecerá a continuación bajo la forma de El cine.

[5] La primera edición fue publicada en diciembre de 1993 en Plaza & Janés, pero los derechos fueron concedidos a la Editorial Planeta, que publica una primera edición en su colección “Memoria” en septiembre de 1998. La paginación de las frases citadas remite a la primera edición Planeta. Para más facilidad, este título aparecerá a continuación bajo la forma de El beso.

[6] La primera edición fue publicada en marzo de 1998. La editorial Planeta acaba de comprar los derechos de publicación de la mayor parte de los escritos de Terenci Moix a las otras editoriales y en particular a Plaza & Janés para las Memorias. Para más facilidad, este título aparecerá a continuación bajo la forma de Extraño.

[7] 439 páginas para El cine, 477 para El beso y 635 para Extraño.

[8] Henri Bergson, Matière et Mémoire, Paris, P.U.F., Quadrige, 1939 [1997].

[9] Jean-Jacques Wunenburger, L'Imaginaire, Paris, PUF, Que sais-je n° 649, 2003, p. 17. Todas las traducciones de los escritos franceses son mías.

[10] Joaquín Marco en el artículo que publica en el momento de la publicación del primer tomo de las Memorias, “El peso de la paja”, ABC Sevilla, 12-05-90 afirma: “Estamos ante la primera etapa de sus Memorias, titulada El cine de los sábados, y en ellas viene a confirmarnos que su experiencia vital es, fundamentalmente, fruto de la imaginación, es decir, literatura.”

[11] Jean-Jacques Wunenburger, L'Imaginaire, Op. cit., p. 29.

[12] Christian Chelebourg, L’imaginaire littéraire Des archétypes à la poétique du sujet, Paris, Nathan université, collection Fac. littérature, 2000, p. 138.

[13] Ibid. p. 138.

[14] Jean-Jacques Wunenburger, L’Imaginaire, Op. cit., pp. 41-42.

[15] F. Bonardel, L'irrationnel, Paris, PUF, Que sais-je, 1996.

[16] Gilbert Durand, Introduction à la mythodologie Mythes et sociétés, Paris, Albin Michel, 1996.

[17] Jean-Paul Sartre aparece mencionado cuatro veces en El beso y trece veces en Extraño. Kant una vez en El beso (395); Platón siete veces en El beso y dos veces en Extraño. El novelista remite a los “filósofos” cinco veces en El cine, diez en El beso y diez veces en Extraño.

[18] Jean-Jacques Wunenburger, Philosophie des images, Paris, PUF, Thémis Philosophie, 1997.

[19] Jean-Jacques Wunenburger, La Vie des images, Col. La Bibliothèque de l’imaginaire, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

[20] Aristote, De l'âme, Paris, GF Flammarion, 1993 [traducción y presentación de Richard Bodéüs].

[21] Henri Bergson, L'Énergie spirituelle, Paris, PUF, Quadrige, 1999, [1919].

[22] Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant, Paris, PUF, Quadrige, 1998,

[1934].

[23] Jean-Yves & Marc Tadié, Le Sens de la mémoire, Paris, Gallimard, NRF, 1999.

[24] Ibid., pp. 10-11.

[25] Ricœur, La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 2000.

[26] Paul Ricœur, Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, Point Essais, 1990.

[27] Jean-Paul Sartre, L'Imagination, Paris, PUF, Quadrige, 1994, [1936].

[28] Jean-Paul Sartre, L'Imaginaire Psychologie phénoménologique de l'imagination, Paris, Folio, Gallimard, Essais, 1986, [1940].

[29] Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod, 1992.

[30] Henri Bergson, La pensée et le Mouvement, Op. cit., p. 27.

[31] Demostré el papel fundamental del dibujo como etapa intermediaria y necesaria en diferentes trabajos, pero en uno en particular sobre la obra de Juan Marsé, El embrujo de Shanghai. Este estudio se titula “Le retour à l'androgynie du grapheïn ou lorsque écrire et dessiner ne font qu’un” in Shanghai, entre promesse et sortilège, Jean-Claude Seguin (dir.), Lyon, Grimh/Lce-Grimia, 2004, pp. 295-324.

[32] Jean-Jacques Wunenburger, L'Imaginaire, Op. cit., p. 13.

[33] Christian Chelebourg, Op. cit., p. 108.

[34] Étienne Akamatsu, Perception, imagination, art, Paris, PUF, 1999, p. 63.

[35] Christian Chelebourg, Op. cit., p. 111.

[36] Fedro es el nombre que Terenci Moix había dado a su ordenador; con el tiempo, podemos preguntarnos por qué no había elegido el de Narciso.

[37] Christophe Bouriau, Qu'est-ce que l'imagination?, Paris, Librairie

philosophique J. Vrin, Chemins philosophiques, 2003, pp. 63-64.

[38] Ibid., p. 64.

[39] Christian Chelebourg, Op. cit., p. 12.

[40] André Malraux, Les Voix du silence, Paris, Gallimard, 1951, p. 459.

[41] Comparto la opinión de Rafael Conte quien, en su artículo titulado “Extraño en el paraíso”, ABC Madrid literario, 03-04-98, afirma: “Y si manifiesto que, tras aquel primer ensayo de La torre de los vicios capitales, mi admiración va a Olas sobre una roca desierta, El día que murió Marilyn, El sexo de los ángeles y estos volúmenes de El peso de la paja, antes que a sus mujercísimas con garras de astracán, venus bonapartes o sus excursiones egipcias, aunque sé muy bien que su escritor no ha tenido más remedio que escribirlas porque así se lo ha pedido el cuerpo, más que su economía, y que se funda y constituye como el escritor que es en su totalidad interior.” Y sin embargo, he consagrado más de cinco años de investigación a sus novelas históricas.

Hay que decir que Moix se tomó el tiempo de la reflexión, de la maduración y luego de la escritura con sus Memorias. Siete años para el primer volumen, al contrario de muchas otras de sus obras redactadas a veces en menos de un año. El estilo es más trabajado y pensado, como lo explica en una entrevista concedida a Carmen Carballo, “Mis memorias cuentan la historia de una soledad, la mía”, El Correo de Sevilla, 09-05-90.: “El estilo de mis memorias es menos barroco. He intentado limar mucho mis expresiones y ser más directo, como la vida misma…”

[42] Guy Lazorthes, L'imagination Source d'irréel et d'irrationnel Puissance créatrice, Paris, Ellipses, Éditions Marketing S.A., Cultures et histoire, 1999, p. 73 cita a A. Bourguignon, Psychoscopie. Regards de psychiatres sur des personnages hors du commun, Paris, Josette Lions, 1993.

[43] A la pregunta que le hacía un periodista, José Félix Herrera (“Las pasiones de Terenci Moix”, La Gaceta del Norte, 21-04-85), en 1985, antes de la redacción del primer tomo de las Memorias “¿Qué te gustaría que fuese el futuro?” Moix contestó: “Me gustaría que fuese de una eterna juventud y, a ser posible sin violencia. Pero de una eterna juventud, porque me parece que ir creciendo para luego ir acumulando recuerdos no es práctico.”

[44] Podría proponer una traducción todavía más latinista con: Qui imaginis sit in commentariis Terentii Moixis ("Qué a propósito de imagen en las Memorias de Terenci Moix").

[45] Por supuesto, me refiero a lectoras y lectores. Cuando en las próximas líneas aparezcan referencias en masculino genérico, como término no marcado, estoy pensando –a menos que indique lo contrario– en mujeres y hombres. Y lamento que nuestras lenguas, surcadas –como dice Carlos Fuentes– por la memoria y el deseo, conserven las huellas del androcentrismo. Un aspecto clave de los nuevos estudios literarios y culturales es la introducción de una mirada mucho más femenina, más gineconcéntrica. Cf. Vázquez Medel, M.A.: Mujer, ecología y comunicación en el nuevo horizonte planetario, Sevilla, Mergablum, 1999 y, muy especialmente, "Escribir/Inscribir lo femenino en el discurso", en Philologia Hispalensis, vol. XVI/2 (2002), pp. 9-19.

[46] Cf. Gadamer, H.G.: Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica, Salamanca, Sígueme, 1977; Verdad y Método II, Salamanca, Sígueme, 2002; El giro hermenéutico, Madrid, Cátedra, 1990.

[47] Bourdieu, P. (1992): Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario, Barcelona, Anagrama, 2005.

[48] Fried Schnitman, D.: Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad, Buenos Aires, Paidós, 1994.

[49] Wilson, E.O. (1998): Consilience. La unidad del conocimiento, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.

[50] Idem, p. 436. Ello no implica ninguna "tecnofobia": se trata de impulsar lo humano, sin el olvido de las realidades constituyentes. Cf. Vázquez Medel, M.A., "El Gran Mediodía. Sobre la Transhumanización", en R. Morales Astola J. Rodríguez Fito (eds.): Pensar la gestión cultural en Andalucía, Geca, Huelva, 2003, pp. 26-44.

[51] Cf. Garrido Gallardo, M.A. (ed.): La crisis de la literariedad, Madrid, Taurus, 1987.

[52] Quiero recordar aquí, como homenaje a su autora, desaparecida en plena juventud, Luna, L: Leyendo como una mujer la imagen de la mujer, Barcelona, Anthropos, 1996.

[53] Urrutia, J.: La verdad convenida. Literatura y Comunicación, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

[54] Creatividad ha llegado a ser una de las palabras-clave en el ámbito de los estudios literarios, frente al automatismo y mecanicismo que solía imponerse en los "análisis de textos" al uso. De la ya abundantísima bibliografía sobre creatividad recomendamos: Maslow, A.H. (1971): La personalidad creadora, Barcelona, Kairós, 2005; Gardner, H. (1982): Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad, Barcelona, Paidós, 2005; Goleman, D.-Kaufman, P.-Ray, M. (1992): El espíritu creativo, Barcelona, Zeta, 2009; Bohm, D. (1998): Sobre la creatividad, Barcelona, Kairós, 2002.

[55] Asensi, M., Literatura y filosofía, Madrid, Síntesis, 1999.

[56] García Berrio, A.-Hernández Fernández, T.: Ut poesis pictura. Poética del arte visual, Madrid, Tecnos, 1988.

[57] Abbate, C. (ed.): Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos, Madrid, Arco Libros, 2002.

[58] Ansón, A.: Novelas como álbumes: fotografía y literatura, Mestizo, Murcia, 2000.

[59] Peña Ardid, C.: Literatura y Cine. Una aproximación comparativa, Madrid, Cátedra, 1992; Gimferrer, P.: Cine y Literatura, Seix Barral, Barcelona. 2ª ed. Ampliada, 1999; Sánchez Noriega, J. L.: De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación. Pról. de Jorge Urrutia. Barcelona, Paidós, 2000; Wolf, S.: Cine/Literatura. Ritos de pasaje, Paidós, Buenos Aires, 2001.

[60] Chillon, A.: Literatura y periodismo. Pról. M. Vázquez Montalbán, Valencia, Aldea Global, 1999.

[61] Talens, J.: "El lugar de la Teoría de la Literatura en la era del lenguaje electrónico", en Villanueva, D. (ed.): Curso de Teoría de la Literatura, Madrid, Taurus, 1994; Sánchez Mesa, D. (comp.): Literatura y cibercultura, Madrid, Arco Libros, 2004; Barrosa Villar, E. (ed.): Comunicación, universo artístico y nuevas tecnologías, Sevilla, Alfar, 2005; Vilariño, M.T.-Abuín, A. (comps.): Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica, Madrid, Arco Libros, 2006.

[62] Debemos a Zygmunt Bauman la oposición entre una modernidad sólida y una modernidad líquida, que se caracterizaría, metafóricamente, por esa capacidad de adaptación y cambio de los fluidos, con un nuevo sentido de la espacialidad y de la temporalidad. Cf. Bauman, Z.: Modernidad líquida, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999 y Arte, ¿líquido?, Madrid, Sequitur, 2007.

[63] Iglesias, M. (comp.): Teoría de los polisistemas, Madrid, Arco Libros, 1999.

[64] "Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea", en Borges, J.L.: El inmortal, en Obras completas, Barcelona, Emecé, 2002, vol. I, p. 421.

[65] "En el más pequeño poema de un poeta debe haber algo por lo que se advierta que ha existido Homero. La novedad nada significa por sí misma si no hay en ella una relación con lo que la precede. No hay propiamente novedad si no hay tal relación", en Pessoa, F.: Poesía, Madrid, Alianza, 1997, p. 190.

[66] Bloom, H. (1973): La angustia de las influencias, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 29.

[67] Auerbach, E. (1942): Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

[68] Idem, p. 13.

[69] Idem, p. 29.

[70] Villanueva, D.: "Literatura Comparada y Teoría de la Literatura", en Villanueva, D. (ed.): Curso de Teoría de la Literatura, Madrid, Taurus, 1994.

[71] Recordemos aquí a Kierkegaard en Temor y Temblor, cuando relata el sacrificio de Isaac: Abraham sacrifica su amor de padre (lo estético) y su deber de padre (lo ético) por su relación con Dios (lo religioso). Sacrifica lo finito (sentimiento) y lo universal (deber moral) y lo hace por algo infinito y particular, que es Dios.

[72] Guillén, C. (1985): Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada, Barcelona, Crítica, p. 34. Hay nueva edición: Entre lo uno y lo

diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy), Barcelona, Tusquets, 2005.

[73] Cf. Sartori, G.-Morlino, L. (comps.) (1991): La comparación en las ciencias sociales, Madrid, Alianza, 1999. Allí afirman: “No existe una lógica de la comparación exclusiva de la ciencia política y una diferente en la sociología, en la economía o en otras ciencias sociales. No existen tampoco opciones y decisiones de un estudioso perteneciente a un sector de las ciencias sociales que no deban ser asumidas o no sean relevantes también para otros científicos sociales”. Por cierto: abogamos desde aquí a eliminar las artificiales barreras entre ciencias sociales y humanidades. Tal vez la creación literaria, por lo que tiene de social, de lingüística, de estética, se encuentra en el mismo punto de intersección.

[74] De la ya inabarcable bibliografía recomendamos Romero López, D. (comp.): Orientaciones en literatura comparada, Madrid, Arco Libros, 1998; y Gnisci, A. (ed.): Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Crítica, 2002.

[75] Steiner, G. (1996): “¿Qué es literatura comparada?”, en Pasión intacta. Ensayos 1978-1995, Madrid, Siruela, 1997, p. 121.

[76] Guillén, C. (1985): cit., p. 10.

[77] González de Ávila, M.: Semiótica crítica y crítica de la cultura, Barcelona, Anthropos, 2002, pp. 9-10.

[78] Nuestra insistencia en la necesidad de una consideración discursiva no es un capricho terminológico, sino que pone de relieve un importante cambio de enfoque. La metáfora del “texto”, del tejido que entrelaza relaciones horizontales (sintagmáticas) y verticales (paradigmáticas) fue muy fecunda en el marco de la semiótica inmanente. El objeto de contemplación de la nueva semiótica de la transcendencia y las interacciones discursivas es, obviamente, el discurso, considerado dinámicamente en toda la complejidad de un proceso que incluye, pero excede la consideración del tecto. Cf. Vázquez Medel, M.A.: “Discurso”, en Ortiz-Osés, A.-Lanceros, P. (Dirs.) (1997): Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica, Univ. de Deusto, Deusto, pp. 149-154.

[79] Cf. Genette, G. (1982): Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus, 1989.

[80] Mendoza Fillola, A.: Literatura comparada e Intertextualidad, Madrid, La Muralla, 1994.

[81] Bajtín, M.: Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989; El problema de los géneros discursivos, México, Siglo XXI, 1989; Todorov, Tz.: M. Bakhtine, le principe dialogique, París, Seuil, 1981.

[82] Guillén, C.: Ob. cit., p. 309.

[83] Greimas, A.J.-Courtés, J. (1979): Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje, Madrid, Gredos, 1982, pp. 227-228.

[84] Recomendamos la lectura del excelente ensayo de Malouf, A.: Identidades asesinas, Madrid, Alianza, 1999.

[85] Cf. Weisgerber, J.: "Documento: 'Escribir la historia. El ejemplo de la historia comparada de las literaturas de lenguas europeas': Principios y organización", en Angenot, M. Bessière, J. Fokkema, D.-Kushner (eds.): Teoría Literaria, México, Siglo XXI, 1993, p. 409.

[86] Vázquez Medel, M.A. (dir.): Teoría del emplazamiento: Aplicaciones e implicaciones. Alfar, Sevilla, 2003.

[87] Idem, p. 24.

[88] Durand, G.: De la mitocrítica al mitoanálisis, Barcelona, Anthropos, 1993.

[89] Vázquez Medel, M.A.: "El poder del mito/ El mito del poder", en Huici, A.: Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda política. Alfar, Sevilla, 1996, pp. 9-20.

[90] Fernández, J.D.-Pineda, A.: La belleza embriagadora. El mito de Dionisio en la publicidad, Sevilla, Alfar, 2002, p. 9.

[91] Weisgerber, J. (1993): cit., p. 411.

[92] Iglesias, M.: Ob. cit., p. 15.

[93] Lynch, E.: La lección de Scherezade, Barcelona, Anagrama, 1987.

[94] Innerarity, D., La sociedad invisible, Madrid, Espasa Calpe, 2004, p. 101.

[95] Vid. Duncan y Ley: Place/ Culture/ Representation, NY, Routdlege, 1993,

[96] Vattimo, G., “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, en Vattimo et al., En torno a la posmodernidad, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 9-19.

[97] “Des Espaces Autres” [1984], en Mirzoeff, N, The Visual Culture Reader, London, Routledge, 2004, pp. 237-244.

[98] Lefebvre, H.: La production de l’espace, París, Anthropos, 1974; Jameson, F., La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona, Paidós, 1995; Foucault, M., “Space, Power and Knowledge”, en During, S. (ed.), The Cultural Studies Reader, London, Routledge, 1999 [1993], pp.135-141.

[99] Frank, J., “La forma espacial en la novela moderna”, en Aspectos de la novela moderna, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1973.

[100] Villanueva, D. (ed.), La novela lírica, Madrid, Taurus, 1983.

[101] Bachelard, G., La poética del espacio, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000 [1957].

[102] Weisgerber, J: L’espace romanesque, Lausanne, Éditions L’age d’homme, 1978, p. 14.

[103] Bajtin, M., “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989 [1975], pp. 237-409.

[104] Ibidem, p. 238.

[105] Lotman, J. La estructura del texto artístico, Madrid, Itsmo, 1978 [1970].

[106] “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”, en Navarro, D., Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1989, pp. 265-287.

[107] Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

[108] La mesure du monde, París, Ed. du Seuil, 1993.

[109] Blanchot, M., El espacio literario, Paidós, Buenos Aires, 1969.

[110] Magris, C., Utopía y desencanto, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 63.

[111] Vid. Zavala, I., “Mijail Bajtin: responsividad, sujeto, poética social y lo imaginario social”, en Ínsula, 1992, 552, pp. 13-14, Barcelona. Id., Mignolo, W. D., “Comprensión hermenéutica y comprensión teórica”, en Revista de Literatura, 1983, 35, 90, 5-38, Madrid, CSIC.

[112] Cifr. Innerarity, D., Op. cit., p. 101.

[113] Michaelsen, S., y Johnson, D., Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural, Barcelona, Gedisa, 2003.

[114] Vid. Muñoz, J. y Martín, F. de, La filosofía del límite: Debate con Eugenio Trías, Madrid, Plaza Ed., 2005.

[115] La semiosfera I. semiótica de la cultura y del texto, Madrid, Cátedra, 2000, ed. Desiderio Navarro.

[116] Op. cit., pp. 66-67.

[117] Vázquez Medel, M. A., Teoría del emplazamiento. Aplicaciones e implicaciones, Sevilla, Alfar, 2003.

[118] El campo y la ciudad, Barcelona, Paidós, 2001, p. 253 [1973].

[119] Párrafo inicial del prólogo de Artur Lundkvist para la edición de Madrid, Mondadori, 1990, sobre la que se harán todas las referencias.

[120] Fuentes, C., Gringo viejo, ed. cit., p. 23.

[121] Ibidem., p. 62.

[122] Ibidem., p. 63.

[123] Gullón, R., Espacio y novela, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 24.

[124] Vid. Rincón, O., Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento, Barcelona, Gedisa, 2006, pp. 87-109.

[125] Cifr. en Ibidem., pp. 87-88. Eco, U. “Mil noches en Bagdad”, La Revista de El Espectador, 2006, 20 de abril, p. 4.

[126] Carpentier, A., Tientos y diferencias, México, 1954, p. 43.

[127] Calabrese, O., La era neobarroca, Madrid, Cátedra, 1994 [1987].

[128] Entrevista hecha al autor por César González-Calero y publicada en el diario El Mundo, 14 de mayo de 2001.

[129] Del Paso, F., José Trigo, México, Siglo XXI, 1988 (9ª ed.), pp. 440-441. Todas las citas se refieren a esta edición.

[130] Vid. Millán Chivite, A., El costumbrismo mexicano en las novelas de la Revolución, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1996.

[131] Cit., pp. 101-102.

[132] Ed. cit., p. 97.

[133] Castañón, A., “Los cristeros en la literatura mexicana”, en Barroso Villar, E., Narrativa de la Revolución mexicana. La Revolución en las Artes y en la prensa, Sevilla, Fundación El Monte, 1996, p. 107.

[134] Dessau, A., José Trigo: “Notas acerca de un acontecimiento literario en la novela mexicana”, Bulletin Hispanique, 70, 1968, pp. 510-519.

[135] Ed. cit., p. 50.

[136] Ed. cit., pp. 439-440.

[137] Fuentes, C., “Crisis y continuidad cultural”, en Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana, 1990, Madrid, Mondadori, p. 24.

[138] Ed. cit., p. 536.

[139] Ed. cit., p. 263.

[140] Ibidem, p. 233.

[141] 1990, cit., p. 25.

[142] La guerra española y el trust de los cerebros, Madrid, Punta Europa, l961, p. XVI.

[143] Madrid: Alianza, 2006, p. 11.

[144] “La guerre d’Espagne ou l’épopée du signe”. Montpellier, Imprévue, 1982: 19. Todas las traducciones son de la autora, MBM.

[145] Madrid, Editorial San Martín, 1981, p. 11.

[146] Salaün, Serge.“L'expression poétique pendant la guerre d'Espagne”. Les écrivains et la guerre d'Espagne. Les Dossiers H: 105.

[147] Santiago de Chile: Panorama, 1937, p. 76.

[148] Romancero general de la guerra española. Selección y prólogo de R. A.; seis dibujos de Gori Muñoz. Buenos Aires: Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944. p. 17.

[149] Poesías de guerra de Antonio Machado. Aurora de Albornoz (ed.). San Juan de Puerto Rico: Asomante, 1961, p. 76.

[150] “El Mono Azul”, 9: 2. Del semanario Ayuda.

[151] Antonio Machado. Nuevas canciones. De un cancionero apócrifo. Poemas de la guerra. Edición de Arturo Ramoneda. Madrid: Alianza, 2006, p. 216.

[152] Poesía. Obras completas I. Madrid/Buenos Aires/Cádiz: Escelicer, 1947.

[153] Poesía. Madrid: Jerarquía, 1940.

[154] La luna en el desierto y otros poemas. Santander, 1949.

[155] El almendro y la espada. Poemas de paz y guerra. San Sebastián: Editora Internacional, 1940, p. 87.

[156] Madrid: Publicaciones Españolas, 1966, p. 311.

[157] Edición, prólogo y notas de Miguel d'Ors. Granada: Universidad de

Granada, l992.

[158] l feb. l993, Cultura: 7.

[159] Calamai, N., El compromiso de la poesía en la guerra civil española. Barcelona: Laia, 1979, p. 18.

[160] CNT Toledo, 42, 30 de agosto de 1938.

[161] Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1936.

[162] Madrid-Valencia: Ediciones Españolas, 1937.

[163] Comisariado General de Guerra (Sección Centro). Ediciones "La voz del combatiente", 1937.

[164] Recopilado por "Juanonus". Barcelona: Ediciones Antifascistas, 1937.

[165] Madrid: Ediciones Españolas, 1937.

[166] Poesía de la Guerra Civil Española, 1936-1939. César de Vicente Hernando. Madrid: Akal Ediciones, 1994, p. 35.

[167] Lechner, Jan. El compromiso en la poesía española del siglo XX. Leiden: Universidad de Leiden, 1969, p. 251.

[168] Salaün, La poesía de la guerra de España, p. 253.

[169] Serge Salaün La poesía de la guerra de España ha establecido un cuadro muy riguroso de las "Distribuciones estróficas" en la poesía de guerra republicana (p. 208).

[170] Milicia Popular. Diario del 5º Regimiento, 3 de septiembre de 1936.

[171] Romancero libertario. CNT, 469. Madrid, 24-11-1936.

[172] Mujeres Libres, nº 10, 19 julio 1937.

[173] La Trinchera. Año I, nº 2.

[174] Sanz y Ruiz de la Peña, Nicomedes. Romancero de la Reconquista (1937).

Valladolid: Santarén, 1937.

[175] Reig Tapia, Alberto. Memoria de la Guerra Civil. Los mitos de la tribu. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 190.

[176] La guerre d'Espagne (The Spanish Civil War). Traduit de l'anglais par Jacques Brousse et Lucien Hess. Paris: Robert Laffont, 1961, p. 328. (Traducción de la autora).

[177] García Sánchez, Jesús. Madrid: Visor, 2006.

[178] Poesías de guerra de Antonio Machado, p. 61.

[179] Poesía en las trincheras. [Madrid]: Comisariado General de Guerra (Inspección Centro), Sección de Propaganda: La Voz del Combatiente, [1937], pp. 83-84.

[180] Ib., pp. 47-49.

[181] Romancero General de la Guerra Civil. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Sección de Publicaciones, 1936.

[182] Romances de Cruzada. Valladolid: Santarén, 1941, pp. 20-22.

[183] Cf. Bertrand de Muñoz, Maryse. Romances populares y anónimos de la Guerra de España. Madrid: Calambur, 2006. 448 p.

[184] “La guerra civil en la nueva canción de España”. Imprévue, 2, 1987: 80.

[185] Acordes del alma. Memorias. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1985, p. 143.

[186] p. 32.

[187] “Canciones de lucha: arte de compromiso político en la guerra civil española”. Libreto. Canciones de lucha, 1936-1939. Songs of Battle. España: Dahiz Productions, 2001, p. 17.

[188] Acordes en el alma, p. 184.

[189] Ib., p. 11.

[190] Ib., p. 136.

[191] Canciones populares de la Guerra Civil. Comentarios, edición y notas de Luis Díaz Viana. Madrid: Taurus, 1985, p. 15.

[192] Op. cit., p. 25.

[193] Cantos y poemas de la Guerra Civil de España. Recopilados y comentario: Joan Llarch. Barcelona: Producciones Editoriales, 1978 p. 187.

[194] Abella, Rafael. La vida cotidiana durante la guerra civil. Barcelona: Planeta, 1975, p. 386.

[195] Bellosillo, Manuel. Tercio de Requetés Valvanera. Semblanzas y canciones. Madrid: Aportes XIX, 1992, p. 151.

[196] Canciones de lucha, pp. 121-22.

[197] Madrid: s.e., 1880. Vol. I, cap. 13.

[198] Díaz Viana, Op. cit., pp. 29-33.

[199] Canciones de lucha, p. 9.

[200] Canciones de lucha, pp. 127-128.

[201] Palomar Ros, José. Canciones populares de la guerra civil: recogidas en la provincia de Teruel. Teruel: Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 1999, p. 54.

[202] Llarch, Op. cit., p. 198.

[203] García Serrano, Rafael. Cantatas de mi mochila. Madrid: Movierecord, 1992, p. 81.

[204] Barcelona: Edicions 62, 1980, p. 24. Traducción: ¡Ah, dichosa Cataluña, quién te ha visto rica y llena!/Ahora el rey nuestro señor nos ha declarado la guerra/El gran conde de Olivares siempre le susurra en la oreja:/"Ahora es hora, nuestro rey, ahora es hora de que hagamos la guerra".

[205] Canciones de lucha. Madrid: Pacific, 1939. Facsimile, 1980, pp. 11-12.

[206] Traducción: Cataluña triunfante/volverá a ser rica y plena/¡Detrás de esta gente/tan ufana y tan soberbia!/¡Buen golpe de hoz!/¡Buen golpe de hoz/cuando quieran armar bronca/¡Buen golpe de hoz !////Aquí esta nuestro capitán/aquí está nuestra bandera./A las armas, catalanes,/que nos han declarado la guerra./¡Buen golpe de hoz!/¡Buen golpe de hoz/defensores de la tierra!/Buen golpe de hoz.

[207] Canciones de lucha, pp. 45-46.

[208] Llarch, Op. cit., p. 72.

[209] Díaz Viana, Op. cit., p. 50

[210] Cancionero de las Brigadas Internacionales, p. 67. Traducción: A tu lado pueblo heroico/orgulloso de combatir y para vengar/a tus hijos con valor estoico/han venido todos a unirse// Tus batallones, pueblo de Francia/ a la llamada de la solidaridad/ han venido a traer la esperanza,/a salvar la Paz con la Libertad// Bajo los obuses, bajo la metralla/ con los hermanos del mundo entero,/ y en todos los campos de batalla/ cantaban el himno de Potier. Contra el fascismo y la guerra/ luchando sin tregua ni reposo/ sin armas y con poca ropa/cantaban a todos los ecos: // Tus batallones, pueblo de Francia, etc.

[211] Melo, Dr. K. y Mozart Ben-Sicar [seudónimo]. Poca gracia y mucha justicia. Los rojos que tenían el alma negra. Zaragoza: El Noticiero, 1937. En otra parte de este libro se habla de la canción “Dolores de la I”, parodia de “María de la O”.

[212] La Ametralladora. Edición Sudamericana. Buenos Aires. Año II, 3, noviembre 1937: 7.

[213] Díaz Viana, Op. cit., pp. 193-195.

[214] Basándose en los hechos de la batalla del Ebro, José Sanchís Sinisterra escribió una excelente pieza teatral con el mismo título en los años 80 y en 1991 Carlos Saura sacó de ella una película que ha tenido un éxito fabuloso: ¡Ay, Carmela! Iberoamericana Film-Ellepi, España-Italia, 1990. Basada en la obra teatral de José Sanchís Sinisterra (En Ñaque. ¡Ay, Carmela! Edición de Manuel Aznar Soler. Madrid: Cátedra, 1991). Director: Carlos Saura. Guión: Carlos Saura y Rafael Azcona. Intérpretes: Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego, Maurizio di Razza, Miguel Angel Rellán. 105 minutos.

[215] Fleury, J.J., art. cit., pp. 98-99.

[216] J.M. Pozuelo Yvancos, “La teoría literaria reencuentra la ficción”, Ínsula 552, dic. 1992, 11-13.

[217] Paul Zumthor, La letra y la voz. La «literatura» medieval, Madrid, Cátedra, 1987, 347-8. Con el desarrollo de la textualidad, las obras escritas se podían consultar y comparar, lo que hizo visibles las contradicciones y diversidad de tradiciones, debilitando así la confianza en las antiguas teorías. Ya en los primeros años de la imprenta algunos hombres inteligentes previeron este problema: la superabundancia de libros llevaría a la promulgación de opiniones incómodamente divergentes. Véase James J. O'Donnell, “La pragmática de lo nuevo: Tritemio, McLuhan, Casiodoro”, en Geoffrey Nunberg (comp.): El futuro del libro: ¿esto matará eso?, Barcelona, Paidós, 1998, 49.

[218] Stephen Gilman, La novela según Cervantes, México, FCE, 1993, 38, n. 43.

[219] Karl Vossler, “La novela en los pueblos románicos”, Formas literarias en los pueblos románicos, Madrid, Espasa-Calpe, 91-106.

[220] Michel Foucault, Las palabras y las cosas. Barcelona, Planeta, 1985, 54-55.

[221] M. Kundera: “La desprestigiada herencia de Cervantes”, El arte de la novela, Barcelona, Tusquets, 1994.

[222] Edward Riley, Teoría de la novela de Cervantes, Madrid, Taurus, 1981, 60.

[223] Rubén Benítez, Cervantes en Galdós, Universidad de Murcia, 1990, 26 y 52: “En gran parte, fue Hegel, y la valoración que hace del Quijote como expresión de la sociedad española de su tiempo, lo que determina el interés del siglo XIX por la obra cervantina.”

[224] Benítez, cit. 14; véase también p. 34.

[225] Por ejemplo Lucas Mallada, autor de Los males de la patria y la futura Revolución española (Madrid, 1890, 31), explica en su libro que lo que impide el progreso español es el dominio de la fantasía sobre la razón: “La patria de don Quijote es un país de soñadores; por lo misma que aquí se sueña tanto hay

necesidad de dormir mucho, y sin embriagarnos con opio, como los chinos, estamos viendo visiones y en ilusión perpetua, sin despertar de nuestra modorra". Tanto la obra de Mallada como las de Baldomero Villegas formaron parte de la biblioteca galdosiana, según ha estudiado Benítez, cit., 28-33.

[226] Baldomero Villegas tiene una colección de títulos de los que bastan algunos ejemplos como muestra: desde el Estudio tropológico sobre el D. Quijote de la Mancha, del sin par Cervantes, Burgos (1897) hasta el Catecismo de la doctrina Cervantiana: homenaje al genio. (1912), pasando por La cuestión social en el Quijote: reto, en tres cartas abiertas á D. Marcelino Menéndez y Pelayo (1904), La revolución española. Estudio en que se descubre cuál y cómo fue el verdadero ingenio del Don Quijote y el pensamiento del simpar (sic) Cervantes (1903) y Cervantes, luz del mundo: enseñanzas cervantinas crítico-apologético-metafísicas (1915).

[227] Benítez, cit., 40.

[228] Matilde L. Boo, "Suplemento de Las cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires", Anales Galdosianos XVII (1982), 125-7.

[229] Benítez, cit., 40, 64, 91-92.

[230] John W. Kronik, "La retórica del realismo: Galdós y Clarín". En Yvan Lissorgues (ed.), Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 47-57, 48.

[231] Germán Gullón, La novela moderna en España (1885-1902). Madrid, Taurus, 1992, 32-3.

[232] Vid. Weinberg, "From Aristotle to Pseudo-Aristotle", "Robortello on the Poetics" y "Castelvetro's Theory of Poetics", en Critics and Criticism, Ancient and Modern, University of Chicago Press, 1952.

[233] Hugo Friedrich, Tres clásicos de la novela, Buenos Aires, 1972; Joan Oleza, "La génesis del Realismo y la novela de tesis", Historia de la literatura española siglo XIX (II), Madrid, Espasa, 1998, 410-436.

[234] Aristóteles, Poética (60b9-10): "Puesto que el poeta es imitador, [...], necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o

bien como deben ser.” Traducción de V. García Yebra. Madrid, Gredos, 1992.

[235] Edmund y Jules Goncourt, Germinie Lacerteux; ed de Mª D. Fernández, Madrid, Cátedra, 1990, 55-6. Compárese la oposición entre la verdad y el parecer con la petición de Larra en aquellas famosas palabras de 1836 cuando exige: “Una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad [...] al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda, enseñando verdades a quienes interesa saberlas; mostrando al hombre no como debe ser, sino como es, para conocerle”. Obras, ed. de C. Seco Serrano, BAE, Madrid, Atlas, 1960, I, 130-134.

[236] Sergio Beser, Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española. Barcelona, Laia, 1972, 52-53.

[237] Kronik, cit., 48. Según Kronik Galdós y Clarín mantuvieron en sus declaraciones teóricas sobre el realismo una opinión más rígida que la de sus propias voces narrativas.

[238] Aristóteles, Poética 60a11-5. Traducc. cit.

[239] Riley, Teoría, cit., 174-186.

[240] Riley, cit., 318.

[241] Benítez, cit., 71-2.

[242] R. Barthes, “Literatura y meta-lenguaje”, Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 2002, 139.

[243] Por ejemplo, Germán y Agnes Gullón en su Teoría de la novela (Madrid, Taurus, 1974, 14) ven en Galdós “un modo intuitivo de las técnicas novelísticas más que una reflexión sobre ellas”.

[244] Anthony Percival, “Melodramatic Metafiction in Tormento”. Romance Quarterly 31 (1984), 2, 153-160; Kronik, cit., 273.

[245] Hartmut Stenzel y Friedrich Wolfzettel, Estrategias narrativas y construcciones de una ‘realidad’: Lecturas de las ‘Novelas Contemporáneas’ de Galdós y otras novelas de la época, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2003.

[246] Oleza, “Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del realismo”. Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo 83, 2007, 177-200.

[247] Oleza, “Galdós frente al discurso modernista...”, cit., 15.

[248] Benítez, cit., 129-130.

[249] M. Vázquez Montalbán, Los mares del Sur, Barcelona, Planeta, 1988, 190.

[250] Eamonn Rodgers, “The appearance-reality contrast in Galdós’ Tormento”, Forum for Modem Language Studies, 6 (1970), 382-398.

[251] Mercedes Comellas, “Quijote I, XXV o de la dimensión real de las palabras”, Philologia Hispalensis XVIII/2 (2004), 117-136.

[252] Se intuye que ella se dejó arrastrar y que fue su debilidad, más que su enamoramiento, la que le llevó hasta los brazos de Polo. Por otro lado la repugnancia que siente Amparo al recordar aquellas relaciones hace imaginar en el sacerdote cierta brutalidad que casa bien con su carácter. Ribbans (Geoffrey Ribbans, “ ‘Amparando/Desamparando a Amparo’: Some Reflections on El doctor Centeno and Tormento”. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 17 (1993) 3, 495-523; 502), supone que Polo, descontento con su condición célibe, impetuoso y dominante, y mucho mayor que la muchacha, la seduce. Sin embargo, Rodríguez (Rodney T. Rodríguez, “The Reader's Role in Tormento: A Reconstruction of the Amparo-Pedro Polo Affair”, Anales Galdosianos 24 (1989), 69-78) piensa que fue ella la seductora.

[253] Véanse al respecto los trabajos de Alicia Andreu, “El folletín como intertexto en Tormento”. Anales Galdosianos, (17), 1982, 55-61; Galdós y la literatura popular, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982 y “Tormento: Un discurso de amantes” Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese 72 (1989) 2, 226-32.

[254] Benítez, cit., 41.

[255] Así lo hace también Casalduero en Vida y obra de Galdós (1843-1920), Madrid, Gredos, 1974, p. 81.

[256] Todas las referencias a Tormento corresponden a la edición publicada en

Madrid, Alianza, 1968.

[257] Emilia Pardo Bazán, reseña a Tristana publicada en Nuevo Teatro Crítico nº 17, mayo de 1892. Cit. por Obras completas III, ed. de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, 1973, 1119-1123, p. 1120.

[258] Alicia G. Andreu ha estudiado a Isidora como víctima de la literatura popular de consumo: se pierde por haber adoptado los valores de una cierta literatura como los únicos medios posibles de adquirir un estado digno en la sociedad.

[259] Andreu, Galdós y la literatura popular, cit., 101.

[260] Andreu, Galdós y la literatura popular, cit., 81 y 139-141: "En oposición a la literatura sentimental demuestra Galdós que la pobreza es precisamente el resorte que impulsa a la mujer a adoptar una vida de imnoralidad [...]. Para Galdós, las dificultades acarreadas por la pobreza de ambas mujeres producen efectos completamente antifolletinescos".

[261] En 1912 a Galdós le preguntaron si era partidario del arte por el arte y respondió que no: "Creo que la literatura debe ser enseñanza, ejemplo. Yo escribí siempre, [...] con el propósito de marcar huella", en Andreu, Galdós y la literatura popular, cit., 100.

[262] W. H. Shoemaker, Los artículos de Galdós en La Nación, Madrid, Ínsula, 1972, 436.

[263] Como hace por ejemplo Bettina Lippenholtz ("Fortunata y Jacinta de Benito Pérez Galdós, ¿una novela romántica o un folletín realista?", Filología 28 (1995), nº 1-2, 203-8), y hasta cierto punto E. Rodgers (cit., 383 y 384) al afirmar que Tormento es una sátira de la fórmula romántica de la ficción narrativa.

[264] Benítez, cit., 106.

[265] Según Rodgers (cit., 384) lo hace para demostrar la superioridad de su poética realista sobre la del folletín.

[266] Douglass M. Rogers, "Amparo, o la metamorfosis de la heroína galdosiana", en Luis T. González-del-Valle, et al. (eds.), Selected proceedings of

the Mid-America Conference on Hispanic Literature. Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986, 137: cita a Clarín: "No es, sin embargo, Tormento, una Solita más; no es el tipo angelical, dulce y sencillo [...]; Amparo se parece más a Isidora, y tiene mucho de original". Para Rogers esa originalidad estriba en ser una creación híbrida, una paradoja.

[267] Al respecto, ver Percival, cit., 158: "en el terreno de la escritura, Galdós inflige a Amparo toda una variedad de tormentos metafictivos".

[268] Benito Pérez Galdos, El doctor Centeno, Madrid, Hernando, 1975, Segunda Parte, "Fin", 7, 298.

[269] Las cartas de hombres que aparecen en la novela, siendo muy distintas (pródigas las de Polo, austeras las de Agustín Caballero), son útiles de seducción y dominio. Véase Andrés Zamora, "La maldición epistolar en Tormento. Reflexiones sobre la propiedad de una carta de mujer", en Raquel Medina y Barbara Zecchi (eds.), Sexualidad y escritura (1850-2000). Barcelona, Anthropos, 2002, 60-81; 64-7.

[270] Clarín, "Las literatas", 123-5. Ver C. Jagoe, "Disinheriting the Feminine: Galdós and the Rise of the Realist Novel in Spain", Revista de Estudios Hispánicos 27 (1993), 227-248; 231; también Barbara Zecchi ("La Hermandad Lírica, Bécquer y la ansiedad de autoría", Sexualidad y escritura, cit., 34) que se refiere a los estudios de Simpson (The Academic Postmodern and the Rule of Literature, Univ. of Chicago Press, 1995), Mellor (Romanticism and Gender, N. York, Routledge, 1993), Kirkpatrick (Las románticas, Madrid, Cátedra, 1991), Eagleton (The Rape of Clarissa, Univ. of Minnesota Press, 1986) y Armstrong (Deseo y ficción doméstica, Madrid, Cátedra, 1991), como demostrativos de que "a lo largo del siglo XIX en el mundo occidental, escribir y leer eran actividades que se consideraban femeninas, y que, precisamente a mediados de siglo, las mujeres de clase media y alta empezaron a constituir no sólo la mayoría del público de lectores sino también un alto porcentaje de escritores". Contra esta feminización la novela realista necesitó afirmar su hegemonía con valores masculinos. La virilidad debía salvaguardar el orden existente frente a los peligros del desequilibrio, asociado a lo femenino, que llega a encarnar en el tercer cuarto del siglo "el signo que mina la estabilidad burguesa y la continuidad y la inmutabilidad de la nación" (Zecchi, 46). Surgen en el último cuarto de siglo todas las disquisiciones y ensayos de la biología, la antropología y la medicina sobre la inferioridad mental de la mujer y su carácter

desequilibrado, entre los que se cuenta El origen del hombre y la selección sexual de Darwin (1871). Alda Blanco señala cómo a partir de 1868 aparece un discurso nacionalista que asocia las categorías de españolidad con masculinidad y de extranjero o imitación con feminidad.

[271] Sobre el horror de Amparo a ser personaje del folletín de Ido, v. entre otros J. Escobar, “Metaficción melodramática en Galdós”, en M. A. Garrido Gallardo, (ed.), Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Madrid, CSIC, 1986, 363-370; 369.

[272] Peter A. Bly, “Al perder la virginidad tres heroínas galdosianas”, Ínsula 561 (1993) 11-13. Según Bly, aunque parece que se da en todos los casos una situación típica de hombres verdugos y mujeres víctimas que dependen de los primeros, ello no se hace nunca del todo explícito: no se cuenta el momento sexual salvo reticentes indirectas, con lo que no sabemos si la entrega fue o no espontánea.

[273] Sobre este aspecto ha trabajado Wifredo de Ràfols, “El metalenguaje en Tormento y Fortunata y Jacinta”, Hispanic Review 58 (1990) 4, 469-86. Galdós “lucha contra los límites de la palabra y de la novela, y a cada paso intenta superar la artificialidad con la insinuación, la ironía, la elusión” (484).

[274] Cito siempre por ed. de F. Rico, Op. cit.

[275] F. Schiller, “Die Worte des Glaubens” (1797).

[276] Dar un nombre es una manera de expresar autoría o autoridad sobre una persona, hacerla nuestra criatura. “Freud ha destacado la importancia que tiene la prerrogativa masculina de dar a los hijos el nombre como medio para asegurar, psicológica y socialmente, la paternidad sobre ellos, lo cual equivale al derecho de dominar la vida y las acciones de esos vástagos. De otro lado, nombrar, imponer un nombre, suele ser el primer gesto ejecutado en la creación de cualquier personaje o el símbolo más perfecto de ese acto de creación. El autor es el que nombra.” Andrés Zamora, “La maldición epistolar en Tormento. Reflexiones sobre la propiedad de una carta de mujer”, en Sexualidad y escritura, cit., 68.

[277] Pedro Salinas, “La mejor carta de amores de la literatura española”, Asomante, 8 (1952) 7-19.

[278] Juan P. Gil-Osle, "Alabanza de naturaleza y menosprecio de sociedad en Tormento de Galdós", Alba de América: Revista Literaria 21, 39-40 (2002), 231-35.

[279] Benítez (cit., 69-70) recuerda al respecto cómo por esas fechas Emili Durkheim revaloriza en La Sorbona el pensamiento del ginebrino en relación con la antropología filosófica.

[280] Estamos ante lo que Rodger llama "the spiritual murder of the only character in the novel who really understood his own nature and made a serious attempt to be true to himself". E. Rodger, cit., 398.

[281] Sobre este asunto, véase Chad Wright (" 'La clave del enredo': Self-Creation and the Written Word in Tormento", Romance Quarterly 36, 1 (1989), 71-78): la idea de la creación es tan importante en la novela: todos los personajes intentan "crearse" o crear y modelar o recrear a otros: por ejemplo Rosalía, empeñada en desbrozar a Caballero o éste en moldear a Amparo. También lo anota R. Rodríguez, "Las máscaras del engaño en Tormento" en Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II. Madrid, Istmo, 1986, 517-524; 517.

[282] Hazel Gold, "Tormento: Vivir un dramón, dramatizar una novela", Anales Galdosianos 20 (1985), 1, 35-46; 40.

[283] B. Pérez Galdós, "La sociedad presente como materia novelable", Ensayos de teoría literaria, ed. de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1972, 175.

[284] Francisco Caudet ("La falacia mimética: la cuestión del Realismo en Galdós", Filología XXVIII (1995) 1-2, 5-27; 9) opina que Galdós no se siente seguro en el espacio que van construyendo las nuevas tensiones sociales; las mutaciones del fin de siglo, las alteraciones de clases y los graves cambios en las formas de vida llevaron a la desorientación al autor para el que esa misma realidad social era materia primaria de su obra. Los miedos que se reflejan en su discurso "La sociedad presente como materia novelable" y en la última etapa de su novelística corresponden a los que Clarín vivió en sus últimos años como expresión de los cambios sociales. Las nuevas circunstancias y la inseguridad que acarreaban le llevaron a plantearse una reforma interior del hombre por la que quiso marcar diferencias con respecto a Zola, admitiendo que el francés se había cerrado en un sistema que negaba equivocadamente la libertad humana al

rechazar el misterio y la trascendencia. Sobre todo ello v. Yvan Lissorgues y Serge Salaün: “Crisis del Realismo”, 1900 en España, ed. de S. Salaün y C. Serrano, Madrid, Espasa-Calpe 1991, 161-193.

[285] Thomas R. Franz (“Who Is Responsible for the ‘Text’ in Galdós’s Tormento?” Hispanofila 34 (1991), 2, 1-13), Robert Ricard (Galdós et ses romans, París, Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1961), Alfred Rodríguez (“Ido del Sagrario: notas sobre el otro novelista en Galdós”, Estudios sobre la novela de Galdós, Madrid, Porrúa Turanzas, 1978, 99).

[286] L. E. Vázquez, “De/construcción de la institución literaria en Tormento de Benito Pérez Galdós”, Filología 28 (1995), 1-2, 217-23; 218.

[287] G. Gullón, “Tres narradores en busca de un lector”, El narrador en la novela del siglo XIX, Madrid, Taurus, 1976, 107-115; después de él han desarrollado el tema Alfred Rodríguez (“Ido del Sagrario”, cit.) y L. E. Vázquez (cit).

[288] Como sí opinan en cambio F. Pedraza y M. Rodríguez (Manual de literatura española. 7, Época del realismo, Tafalla, Cénlit, 1983, 613): “A través de nuestro personaje Galdós expresa sus ideas acerca de la novela”.

[289] Escobar (cit.) propone una relación muy interesante entre melodrama y novela como dos formas de narración contrapuestas dentro de la tradición que distingue los conceptos de romance y novela. La tesis de Escobar, más allá de los estudios que reconocen la deuda de Galdós para con el folletín, es que Galdós se sirve de ésta para “reflexionar sobre su propio discurso novelesco, es decir, como metaficción”. No estamos hablando ya de parodia o sátira, sino de una “operación autorreflexiva”.

[290] Peter Brooks, The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James. Melodrama and the Mode of Excess, New Haven and London, Yale University Press, 1976, 14.

[291] Andreu, “El folletín como intertexto en Tormento”, cit.

[292] G. Gullón, introducción a La desheredada, Madrid, Cátedra, 2000 27; se refiere a Cassirer, Was ist der Mensch?

[293] F. Martínez Bonati, La ficción narrativa. Su lógica y ontología,

Universidad de Murcia, 1992, 29.

[294] Galdós, “Observaciones”, cit., 107.

[295] Lippenholz, cit., 204.

[296] Percival, cit., 158.

[297] Ribbans (cit., 503), Sobre las expectativas es muy interesante el trabajo de Diane F. Urey, que usa las teorías de Iser, la semiótica, a Barthes y a Derrida: “Repetition, Discontinuity and Silence in Galdós’ Tormento”. Anales Galdosianos, (20:1), 1985, 47-63.

[298] He tratado de la poética de Ido del Sagrario como paradoja galdosiana en un trabajo que se publicará próximamente. Allí explico que ambas versiones novelescas conviven en Tormento para demostrar la oposición entre los conceptos de verosimilitud y realismo.

[299] B. Pérez Galdós, La corte de Carlos IV. Obras completas. Episodios nacionales, Madrid, Aguilar, 1945, 172b.

[300] La imitación aconseja al poeta comportarse como el historiador y variar la verdad, en su caso hacia el ideal, para cumplir su gustosa función. Así lo deduce el Pinciano en la Philosophía Antigua Poética (ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1973, I, 248-9), de cuya influencia sobre Cervantes la crítica ha tratado con frecuencia –y no siempre con el mismo criterio–: “Yo soy de parecer que pocas veces los poetas pintan a los hombres iguales como ellos fueron; y esto por mayor imitación... Si los hombres por vicio natural que tienen, y aun los históricos, por la causa misma, jamás dicen o escriben alguna cosa igual a lo que ella fue, sino que siempre añaden alguna cosa o de malo o de bueno, ¿por qué los poetas, que son imitadores de estos tales, como en las demás cosas, no los imitarán en éstas? Añado que, si el poeta pintase iguales como los hombres son, carecerían del mover o admiración, la cual es una parte importantísima para uno de los fines de la poética, digo, para el deleite.”

[301] En la Retórica aristotélica todo el concepto de lo verosímil está basado en la opinión común (1355a, 1356b). En Cervantes la verosimilitud, igual que en Aristóteles y Horacio, tiene que ver no sólo con el contenido y si éste se asemeja o no a las categorías del mundo extraliterario, sino también con la estructura y organización del texto, y con la elocución.

[302] Escobar, cit., 370.

[303] Ribbans, cit., 495.

[304] Con frecuencia, como es el caso de Lauro Zavala, ("La novela realista como género autoparódico". La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana, 84, 1992, 198-202), porque no se aplica bien el concepto de ironía romántica.

[305] Ignacio Javier López, "Galdós y el arte de la prosa: imagen y conciencia en las «novelas españolas contemporáneas»", Galdós y el arte de la prosa, Barcelona, PPU, 1993, 96-8.

[306] Respuesta al discurso de Pereda en su ingreso a la RAE. Menéndez Pelayo, Pereda, Pérez Galdós, Discursos leídos ante la Real Academia Española, Madrid, 1897, 154. Recogido en "José María Pereda, escritor", Bonet, Ensayos..., cit.

[307] José Martí, "Prólogo al poema 'Al Niágara', El Modernismo visto por los modernistas, ed. de R. Gullón, Madrid, Guadarrama, 1986, 35.

[308] En el panorama bibliográfico sobre la poesía española del Barroco tardío sobresalen los siguientes estudios: Miguel Ángel Pérez Priego y Juan Manuel Rozas, "Trayectoria de la poesía barroca", en B. W. Wardropper (dir.), Siglos de Oro. Barroco, vol. III de Historia y crítica de la Literatura Española, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1983; Alain Bègue, "La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro", Criticón, 83 (2001), pp. 133-146; Jesús Pérez Magallón, "Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores", Bulletin Hispanique, 2 (2001), pp. 449-479; Alain Bègue, Recherches sur la fin du Siècle d'or espagnol: José Pérez de Montoro (1627-1694), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2004; idem, "Las tendencias poéticas a finales del siglo XVII: un caso gaditano", en Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio», ed. de Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, I, pp. 275-287; idem, "Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro", Criticón, 97-98 (2006), pp. 153-170; e idem, "Loa sacramental al nacimiento del Hijo de Dios, de José Pérez de Montoro: estudio y edición", en El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 65-76, pp. 67-68. En

cuanto a los criterios de edición para los testimonios antiguos citados, conservamos las grafías, acentuando y regularizando el uso de mayúsculas y minúsculas.

[309] Destacan, en este sentido, según veremos, las ruinas de Troya y los Parnasos como reivindicación canónica.

[310] Para este poema véase Bègue, "Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII …", cit., p. 158.

[311] Idem, cit., p. 164.

[312] Vicente Sánchez, Lira poética. Ed. de Jesús Duce García, Zaragoza, Larumbe, 2003, I, 39-40.

[313] Ed. cit., I, 46. El personaje mítico de Dafne aparece, junto a Anajárete, en Diéronle al autor esta redondilla para glosarla (ibidem).

[314] Ed. cit., I, 42. Acorde con la isla consagrada a Venus, cabe mencionar, atendiendo a la categoría espacial, los territorios ctónicos del Averno y Leteo: "Salió un toro que en los campos / más negros del Occidente / pació furias el Averno / y bebió asombros al Lete." (vv. 101-104; ed. cit., I, 43).

[315] Ed. cit., I, 46.

[316] Ed. cit., I, 51.

[317] Otras referencias a la tradición clásica en este poema se centran en los "Tarquinos" (v. 255), desde la lectura del libro primero de Ab urbe condita de Tito Livio, Aquiles (v. 263), centauros (v. 276) y Céfiro (v. 278).

[318] "Anda a fuer de Narciso, mirándose al espejo de sus zapatos que por bruñidos y lucientes más parecen ébano que cordobán; pero es al revés del pavón, pues con tener tan malos pies, cuando se mira a ellos, no deshace la rueda de su vanidad, que antes crece por puntos." (ed. cit., I, 90). El personaje de Narciso aparecerá de nuevo, más adelante, en este texto (ed. cit., I, 111).

[319] Ed. cit., I, 401.

[320] AA.VV., Varias, hermosas flores, del Parnaso que en cuatro (…) cuadros

plantaron (…) Hurtado de Mendoza, D. Antonio de Solis, D. Francisco de la Torre y Sebil (…) y otros (...), Valencia, Francisco Mestre, 1680.

[321] Antonio Hurtado de Mendoza, Obras poéticas de Don Antonio Hurtado de Mendoza. Ed. de Rafael Benítez Claros, Madrid, Gráficas Ultra, S. A, 1947, I, 256-257.

[322] Ed. cit., I, 267 y 269-270.

[323] Ed. cit., I, 31 y II, 53.

[324] Ed. cit., II, 76 y II, 351.

[325] Ed. cit., III, 220-221.

[326] Ed. cit., III, 189.

[327] Con el título Primavera y flor de los mejores romances y sátiras que se han cantado en la Corte, añadidas diversas poesías, y ahora nuevamente añadido el Romance que se hizo a la entrada de Galicia en Portugal en esta Primera y Segunda parte, en los talleres de Pablo del Val y a costa de Antonio Riero.

[328] Francisco de Segura, Primavera y flor de romances. Segunda parte (Zaragoza, 1629). Ed. de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1972, p. 127.

[329] Junto a Leandro, en una relación plural de personajes, figuran otros de varia naturaleza pertenecientes al Orlando furioso de Ariosto, como Orlando (“seré qual Orlando, / y qual el furioso.”, vv. 21), Angélica y Medoro, bien presentes, a su vez, en la tradición romanceril: “Medoro muriendo / de Angélica en braços,” (vv. 25-26).

[330] Ed. cit., 149.

[331] Ed. cit., 204-205.

[332] Jerónimo de Cáncer y Velasco, Obras varias. Ed. de Rus Solera López, Zaragoza, Larumbe, 2005, pp. 204-205 y 70.

[333] Ed. cit., 70.

[334] Ed. cit., 212-213.

[335] Ed. cit., p. 247.

[336] Juan de Moncayo, Rimas de Don Ivan de Moncayo Igvrrea, cavallero de la Orden de Santiago, marqués de San Felices. Dedícalas al excelentíssimo señor Don Pedro Fernández de Castro, conde de Andrade i duque de Taurisano, primogénito del excelentíssimo señor conde de Lemos i de Castro, virrei i capitán general del reino de Aragón (…). Zaragoza, Diego Dormer, 1652, p. 29 (citamos, con los criterios referidos en la nota 1, por el ejemplar R-2642 de la Biblioteca Nacional de Madrid).

[337] Ed. cit., 58.

[338] Ed. cit., 68.

[339] Ed. cit., 66.

[340] Agustín de Salazar y Torres, Cythara de Apolo, varias poesías divinas y humanas qve escrivió D. Agvstín de Salazar y Torres y saca a lvz D. Ivan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo, ofreciéndolas a la Cathólica Magestad Doña Mariana de Austria, Nª Sª Avgvsta reina madre, por mano del excelentísimo señor D. Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, señor de las Cinco Villas (…). Madrid, Francisco Sanz, 1681, p. 55. Hemos consultado un ejemplar de la Cítara de Apolo custodiado en la Biblioteca General Universitaria de Sevilla con signatura 315 / 244.

[341] Proponemos una enmienda ope ingenii (Phedra) para la lección del impreso (Pledra).

[342] Ed. cit., 112.

[343] Ed. cit., 15.

[344] Agustín de la Granja, “El amor, quinto elemento (en torno a Lope de Vega)”, en Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (XVIe et XVIIe siècles). Ed. de Jean Pierre Étienvre, París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 255-274.

[345] Ed. cit., 228-229.

[346] Ed. cit., I, 306.

[347] Ed. cit., 284-285.

[348] Ed. cit., 287 y 288.

[349] Ed. cit., 244-245.

[350] Ed. cit., I, 307.

[351] Manuel Ángel Candelas, “Lope de Vega y la de Troya”, Anuario Lope de Vega, 12 (2006), pp. 57-66.

[352] Ed. cit., 133.

[353] Ed. cit., II, 180.

[354] Juan de Ovando, Autógrafos. Ed. de Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa, Málaga, Diputación Provincial, 1997, pp. 152 y 158.

[355] Ed. cit., 56.

[356] Baltasar López de Gurrea, Classes poéticas. Divídense en histórica y fabulosa, amorosa y lírica, jocosa y piadosa, en variedad de metros y assuntos. Dedícalas al Ilvstríssimo y reverendíssimo señor Don Diego Antonio Francés de Vrrutigoyti, obispo de Barbastro, del Consejo de su Majestad, visitador Apostólico de la Santa Iglesia de Barcelona, &., el ilvstríssimo señor don Baltasar López de Gurrea Ximénez Cerdán y Antillon, conde del Villar (…). Zaragoza, Ivan de Ybar, 1663, p. 131.

[357] Ed. cit., 269-270.

[358] Francisco Javier Escobar Borrego, “Naturaleza muerta y sentimentalidad frustrada en la poesía española de la Ilustración”, en III Coloquio Internacional La Cultura en Andalucía. La época de la Ilustración. Ed. de Pedro Ruiz y Klaus Wagner, Estepa, Ayuntamiento, 2003, pp. 275-299.

[359] Ed. cit., 135.

[360] Ed. cit., II, 81.

[361] Ed. cit., 118.

[362] Ed. cit., I, 221.

[363] Ed. cit., II, 29.

[364] Pedro Ruiz Pérez (coord.), El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro, Madrid, Abada, en prensa.

[365] Desarrollamos esta cuestión en el artículo "Vivit post funera virtus»: fuentes y procesos de canonización en la poesía barroca tardía", Calíope, en prensa.

[366] Op. cit., passim.

[367] "Bien grande es la [utilidad] que encierran estas poesías de don José Tafalla, pues no siendo inferiores a los énfasis heroicos de Góngora, a las dulces suavidades de Lope, a las provechosas moralidades de los Leonardos, a la propiedad de frases de Ulloa, a los profundos conceptos de Solís, a las saladas discreciones de Montoro, ni a los vivos picantes de Quevedo, brilla con una especial gracia, que no se encuentra en los otros (…)" ("Aprobación de don Pedro Miguel de Samper, ciudadano de la ciudad de Zaragoza y cronista de su Majestad en el reino de Aragón", en Tafalla Negrete, Ramillete poético, s. f.); vid. Bègue, "Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII …", cit.

[368] Ed. cit., I, 108.

[369] "Destinole su genio a la poesía, previniéndose con las noticias necesarias que hacen capaces a un lírico deste honor, y es tan grande el merecerlo, que habiendo buscado Platón, palabras con que definir a los poetas, digo a los que verdaderamente lo son, los llamó Intérpretes de los Dioses y Padres de la Sabiduría; y siendo las obras del autor de la naturaleza sus lenguas, solo el que con mucho estudio las oye podrá ser buen intérprete y declarado por sabio." (ed. cit., I, 32).

[370] "Díganlo los Prudencios, los Marciales / y nuestros dos Leonardos Augustanos, / en quienes Febo vinculó al Parnaso. / Mas con pacto especial de que si acaso / le naciese este póstumo, los tales / tres se lo dividiesen como hermanos." (vv. 9-14; ed. cit., I, 14).

[371] Ed. cit., I, 86-88.

[372] “Arrimóse a un lado del retablo para hacer su ministerio, y dando un blando estallido, vi que se descolgaba un monte que eclipsó las demás figuras del retablo. Mintióseme en la perspectiva el monte Parnaso: dividía sus dos verdes collados umbrosa calle de laureles, a cuyos lados a fuer de aparador tenía dos fuentes de plata, Hipocrene y Aganipe, y por ser ocioso detenerme en su pintura por sabida, paso a las figuras que dél fueron saliendo.” (ed. cit., I, 89).

[373] “Como también para los poetas tiene Apolo en el hospital ropas que proveer, para una de ellas siempre van en terno. El tema de estos es decir equívocos, que parece que han nacido en el mismo signo de Cáncer. Son tan aficionados a ellos que al ver que siempre van juntos y hacen cuerpo,

COMO HACEN CUERPO TRILINGÜE

PARA EQUÍVOCOS, ENTIENDO

QUE EL OTRO ES EL CÁNCER FALSO

Y ELLOS SON EL CANCER-VERO.

Veníanle diciendo los dos socios a Gracián: ¿cómo hemos de hacer versos en tan insigne Academia, no habiendo bebido de la fuente de Helicona? ¿Quién les ha dado a beber ese tan claro disparate?, dijo Gracián;” (ed. cit., I, 97).

[374] “Es tan dulce poeta y canoro cisne que con la melodía de sus voces enfrena el curso a las corrientes del Parnaso y obedece mejor al imperio de su voz que a la de Apolo la fuente de Helicona. Es verdad que para ejecutarlo en esta se ensaya primero en otra fuente que tiene en casa, obra de ingenio singular, y así, ya por esta habilidad o ya por dulzura de poeta, solo

DE SU INGENIO ES BIEN SE CUENTE

QUE HACE EN DESTREZA VELOZ,

QUE AL IMPERIO DE SU VOZ

O CORRA O PARE LA FUENTE.” (ed. cit., I, 101).

[375] “Vi salir después otro de edad tan verde y de cabeza más cabellada que este. Parece, dijo el Títere, que ando a caza de cabellos pues me voy saltando de mata en mata. Este, que hasta los cabellos está de oro, es don Josef Alberto Tudela, rico hombre del Parnaso; nace hecho poeta a pesar del adagio de poeta nascitur, que los ricos tienen el privilegio de Apolo para hacerse poetas aunque nazcan.” (ed. cit., I, 102).

[376] “El dicho don Esteban Pinós en el Parnaso quiere tener más nombre que todos, pero es desgraciado porque ni en hacer los versos ni en leerlos tiene gracia, y así,

SI NOMBRE Y GRACIA EN UN HOMBRE ES LO MISMO, LA DESGRACIA

DE DON ESTEBAN ASOMBRE EN TENER TAN POCA GRACIA

CUANDO TIENE TANTO NOMBRE.” (ed. cit., I, 105).

[377] “Dijímosle que la pasión empaña el esplendor del entendimiento como nube, y que él se había dejado cegar de la pasión, pues el Títere a nadie había ofendido en satirizar faltas exteriores, que antes se había acreditado de dulce abeja en picar la flor de los ingenios, y más en emplear su aguijón en algunos zánganos que no sirven sino de alimentar su voraz envidia de las poéticas dulzuras que en la hiblea oficina del Parnaso labran ingeniosas abejas. Con esto nos despedimos, quedando advertidos de que la Academia se traslada al más ilustre Pindo, en casa del excelentísimo señor príncipe de Esquilache” (ed. cit., I, 115).

[378] Ed. cit., I, 125.

[379] Ed. cit., 115.

[380] “De los primeros, el maestro Felices y don Juan de Veroaga, porque camino del Parnaso tanto anda el cojo como el corcovado. (…) Pregúnteles qué novedad les obligaba a peregrinar de aquella suerte, y el maestro Felices me respondió: «Cuerpo de Dios! Señor don Jerónimo, ahora se está vuestra merced con esa flema, cuando tienen puesto sitio al Parnaso los poetas latinos y italianos, y el padre Apolo ha enviado a pedir socorro a los poetas castellanos, y han mandado salir las noblezas y las milicias de la poesía.” (ed. cit., 154-155).

[381] “Fuese sin hacer caso de mí, y al mesmo punto vi a Alfonso de Batres echando muchos votos y muchas porvidas; y decía de cuando en cuando: «¡Cercado el Parnaso de poetas latinos! ¡Juro a tal que es la mayor desvergüenza que se ha hecho en el mundo! ¡Cercado el Parnaso de poetas latinos!». Y yo le dije, al emparejar conmigo, que no sintiese tanto estas cosas.” (ed. cit., 156-157).

[382] “Pasó como un trueno don Francisco de Rojas y luego vimos junto a nosotros un hombre tan feo, que nos atemorizó. Y mi camarada, que hasta entonces no había hablado palabra, dijo: «¡Válgame Dios, y qué cara tan endemoniada! ¿Quién es este hombre tan feroz?». «Este es don Juan de Zabaleta –le respondí yo–. Es excelente poeta y es de los mayores; ha escrito muy buenas comedias, aunque le sucedió un desmán con la de Aun vive la honra en los muertos, que fue tan mala.” (ed. cit., 157-158).

[383] «Este es don Pedro Rosete. No está el pobre para caminar más apriesa, porque está muy enfermo y ha más de veinte años que está de aquel lado». «¡Ya caigo –dijo mi compañero– en él! ¿No es el que escribió la comedia de San Isidro con un tal Cáncer y otro no sé quién es, que tan mala comedia no se ha escrito en los infiernos?». «Ese mesmo es –le dije–, y Cáncer soy yo, pero esta redondilla os dirá nuestra disculpa:

Escribimos tres amigos

una comedia a un autor.

Fue de un santo labrador,

y echamos por esos trigos»” (ed. cit., 158-159).

[384] “Entre estas y otras, llegamos a dar vista al Monte Parnaso, en cuyas faldas estaba el enemigo muy bien fortificado y muchísimos poetas castellanos que, al parecer, debían de haber venido antes que los otros que encontramos por el camino.” (ed. cit., 160).

[385] “Iba entrando el invierno y enfermaban muchos poetas. Y don Juan Matos, viéndose impedido, llegó a pedir licencia para volverse, y dio la causa de su enfermedad en esta copla:

«Con las aguas que llueven desde el Parnaso,

las voces castellanas

se me han hinchado».” (ed. cit., 162).

[386] “Viendo el poco efecto que hacíamos en los enemigos, enviamos en secreto por cincuenta comentadores que comentasen los poetas latinos y italianos. Y teniendo ellos noticias de este disignio, por no dar en manos de quien los comentase mal, levantaron el sitio y nuestros poetas dieron en ellos y les quitaron algunas voces latinas, de que los cultos usan. Y yendo yo con grandísima furia a picalle la cola a un italiano, quiso Dios que despertase. Y me hallé segunda vez en el Prado y ahora en la Academia, donde confieso que todo lo que no es afirmar que los ingenios que la asisten son los mayores, es sueño; que a estar yo despierto, todas las que parecen burlas satíricas, fueran en mí atentas veneraciones.” (ed. cit., 162-163).

[387] Otros ejemplos de representación del Parnaso los ofrece Juan de Moncayo en la Introducción al autor, siendo presidente en la Academia que se tuvo en casa del Excelentíssimo señor Conde de Lemos (94 ss.), la Introducción que dixo el avtor en alabanza de los académicos, siendo presidente en casa el Excelentíssimo señor Conde de Lemos (149 ss.), Varias octavas en alabanza de la poesía i de los académicos (168 ss.) y En alabanza de la Academia i de los qve la ilvstrauan en casa del excelentíssimo señor Conde de Lemnos, siendo presidente el autor (183 ss.).

[388] Citamos por la edición de Cristóbal Cuevas: Juan de Ovando, Ocios de Castalia en diversos poemas, Málaga, Diputación Provincial, 1987, p. 113.

[389] Ed. cit., I, 175-176.

[390] Un caso singular del tratamiento del mito lo proporciona Juan de Ovando en su Orfeo militar, dada su cercanía al género de la épica. Puede leerse en el autógrafo editado por Cuevas y Montesa (cit., pp. 99 ss.).

[391] Ed. cit., I, 205.

[392] Ed. cit., I, 282. De forma pareja se comprobaba, con anterioridad, en la antología de Segura en el romance “Yo soy Martiguelo”, en el que la voz del enunciado se compara al dios Baco (vv. 33-36): “La cintura justa, / que es gusto mirarme, / parezco al dios Baco / quando fue a casarse” (ed. cit., 178).

[393] Ed. cit., 52.

[394] Ed. cit., 75.

[395] Ed. cit., 191-192.

[396] Ed. cit., I, 263.

[397] Ed. cit., I, 320.

[398] Ed. cit., I, 359.

[399] Ed. cit., I, 403.

[400] Ed. cit., I, 422-423.

[401] Ed. cit., I, 438 y 439.

[402] Ed. cit., II, 842-844.

[403] Ed. cit., 140 ss.

[404] Ed. cit., 128, 150-151 y 194, respectivamente.

[405] Ed. cit., II, 32-33.

[406] Ed. cit., II, 369.

[407] Ed. cit., 84-85.

[408] Ed. cit., 100.

[409] Ed. cit., III, 46.

[410] Ed. cit., III, 46.

[411] “Fía poco de sí, con que para su asunto, hallándose estítico de conceptos, pidió ayuda, invocando, no a las Musas, porque él no quiere la compañía de Apolo, sino la Compañía de Jesús, y en eso hizo como un santo. El ejercicio de este mozo es estarse en su cuarto ensayando de barbero, rascando la panza a una guitarra, Orfeo de los ratones, que se van tras él bailando en sus sones; (…)” (ed.

cit., I, 106).

[412] Parece [un estudiante] en lo hinchado portugués, pero no lo desmiente lo enamoradizo, pues con él Leandro y Amadís amaron por onzas; pero él no quiere amar sino por cuartos, que jamás ha querido a mujeres por onzas ni por tigres. Yo no sé cómo tiene ojos, pues se le van tras cualquier mujer de garbo, y finalmente

ES UN PÍRAMO EN AMAR,

MAS DE PÍRAMO DESDICE

AMAR DE LA MISMA SUERTE

A CUALQUIER MUJER QUE ATISBE. (ed. cit., I, 110-111).

[413] Ed. cit., 119.

[414] Ed. cit., 72.

[415] Bègue, "La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro", cit.

[416] Ed. cit., I, 135-136.

[417] Iuriy Tinianov y Roman Jakobson denuncian ya en 1927 la sincronía saussuriana como "ilusión" (cf. Readings in Russian Poetics, edited by L. Matleika & K. Pomorska, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971, p. 80); y Jakobson propone un año más tarde una transformación de la fonética histórica ("leyes fonéticas" para Saussure, como para los neogramáticos) en "Historia de los sistemas fonémicos" (cf. Retrospect, Selected Writings, t. 1. Gravenhage: Mouton, 1962, pp. 1-2), proyecto que realizará más tarde André Martinet en su Économie des changements phonétiques, de 1955. Pero no fue esta rama lingüística, ni su eco posterior en el estructuralismo de Praga, la que alentó los estructuralismos antropológico, literario e incluso lingüístico en el resto de Europa y Estados Unidos. Para ellos la sincronía siguió significando una realidad estática y la única perceptible como "sistema" por la "conciencia colectiva".

[418] Recordemos como ejemplo de una investigación histórica alentada por el ideal nacionalista los trabajos de Th. Braga, A. Farinelli y Mario Penna, Gendarme de Bévotte, Víctor Said Armesto, y Ramón Menéndez Pidal, en torno a los orígenes del “convidado de piedra” y, con ellos, de la leyenda de Don Juan. Cada participante en la controversia descubre nuevas fuentes en su país, con la que quedaba (provisionalmente) documentada la paternidad del mismo sobre la leyenda.

[419] Ver mis estudios “Spécificité du texte vs vocation universelle de la littérature”, en Mémoires de la Société Royale du Canada, 4e série, tomo XVIII (1980), pp. 171-185 –existe versión castellana en Acta Poética, 3 (1981), pp. 207-226–, y “L’histoire littéraire ses rapports avec la pragmatique du discours”, en Actes du Colloque international «Renouvellements dans la Théorie de l'histoire littéraire / Renewals in Theory of Literary history». Ottawa: S.R.C. & A.I.L.C., 1982.

[420] Cf. Mikhail Bakhtine / V.N. Volochinov, Le marxisme et la philosophie du langage. París: Les Éditions de Minuit, 1977 (original ruso publicado bajo el nombre de Volochinov en Leningrado, 1929 y 1930), especialmente la tercera parte, capítulos 8 al 11.

[421] Ch. W. Morris, “Foundations of the Theory of Signs”, en International Encyclopedia of Unified Science 1, 2. Chicago: University of Chicago Press, 1938.

[422] Jacques Dubois, L’institution de la littérature. Bruselas: Nathan Labor 1978, p. 11.

[423] Cf. Walter Moser, “La mise à l’essai des discours, dans L'homme sans qualités de Robert Musil” en Canadian Review of Comparative Literature, vol XII (1985) pp. 12-45.

[424] Cf. J. Tinianov, Sobre la evolución literaria, Leningrado 1929, passim (tr. francesa en Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. París: Editions du Seuil, 1965).

[425] Julia Kristeva, “Le mot, le dialogue, le roman”, en Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse. París: Editions du Seuil 1969, pp. 143-173.

[426] Cf. Oswald Ducrot, Le dire et le dit (Paris, Les Editions de Minuit, 1984),

en especial, cap. 8: “Esquisse d'une théorie polyphonique de l’énonciation”, pp. 171-233.

[427] Tomo I, p. 41 en la edición de Martín de Riquer (Barcelona: Editorial Juventud 1971). En lo que sigue citaré siempre por esta edición, indicando en el texto mismo el tomo en cifras romanas y la página en árabes.

[428] Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, en Gesammelte Werke in neun Bänden, ed. de Adolf Frise. Hamburgo: Rowohlt Verlag 1978, vol 1, p. 9. La traducción es mía.

[429] Ver Antonio Gómez Moriana, “La evocación como procedimiento en el Quijote”, en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, VI (1981 82) pp. 191-223; “Pragmática del discurso y reciprocidad de perspectivas: los juramentos de Juan Haldudo (Quijote I, 4) y de Don Juan”, en Nueva Revista de Filología Hispánica XXXVI, 2 (1988) pp. 1045-1067.

[430] Marx-Engels, Manifiesto del partido comunista, traducción de W. Roces (Madrid: Ayuso, 1974), pp. 74-75. Recordemos –para quien considere excesivamente osado este acercamiento entre el Quijote y el Manifiesto– que Marx señala en El Capital como “error” de don Quijote: “creer compatible la caballería andante con toda forma de sociedad” (Das Kapital, libro primero, en: Marx/Engels Werke, edición del Institut für Marxismus-Leninismus, tomo 23 (Berlín 1974), p. 96).

[431] Las ediciones modernas del Quijote suelen corregir el error, con lo que se pierde esta dimensión del texto. Véase, a este respecto, la nota de Martín de Riquer (p. 54 en la edición mencionada en nota 11).

[432] Cf. Jürgen Link, Elementare Literatur und generative Diskursanalyse. Munich: Wilhelm Fink Verlag 1983, en especial pp. 25-38: “Was heisst elementare und was institutionalisierte Literatur, und wie ist ihr Verhältnis zu denken?”

[433] Jornada tercera, versos 932 y 933, p. 251 en la edición de Américo Castro (Clásicos Castellanos: Madrid, Espasa-Calpe, 1975). El coro añade aún: “Mientras en el mundo viva/ no es justo que diga nadie/ ¡qué largo me lo fiáis!/ siendo tan breve el cobrarse/ (versos 938-941, ibid.).

[434] Cf. J.L. Austin, How to do Things with Words. Cambridge: Harvard Univ.

Press 1962.

[435] Joaquín Casalduero, “Los juramentos de Don Juan y su función en El Burlador de Sevilla”, en Contribución al estudio del tema de don Juan en el teatro español. Madrid: Gredos, 1975, pp. 19-37. Abre la discusión Barri, en las notas a su edición de EI Burlador (Paris, 1910); participan en ella Américo Castro, M.L. Radoff y W.C. Salley, Leo Spitzer y Casalduero.

[436] Shoshana Felman, Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

[437] Op. cit., p. 13.

[438] Op.cit., p. 39.

[439] Harald Weinrich, “Les temps et les personnes”, en Poétique 39 (sept. 1979), pp. 338-352; cita de la p. 345.

[440] Sobre la ‘teatralidad’ del Quijote ha insistido Marthe Robert en L’ancien et le nouveau: de Don Quichotte à Kafka (París: Grasset, 1963). También Cesare Segre destaca la metáfora teatral en el Quijote, aunque limitándola a la segunda parte, en Le strutture e il tempo (Turín, Einaudi, 1974).

[441] Eberhard Müller-Bochat, “Tirso Themen und das Ende Don Juan” en Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70 Guburtstag, Francfort del Main, 1973, pp. 325-337; cita de la p. 332 (la traducción es mía).

[442] Cf. Ch.V. Aubrun, “Le Don Juan de Tirso de Molina; essai d’interprétation” en Bulletin Hispanique 59 (1957) pp. 26 ss.; Joaquín Casalduero, “El desenlace de El Burlador de Sevilla” en Studia Philologica et Litteraria in Honorem L. Spitzer (Berna, 1958) –recogido de nuevo en Estudios sobre el teatro español (Madrid: Gredos 1967) pp. 126-142.

[443] Archimede Marni, “Did Tirso employ counterpassion in his Burlador de Sevilla?” en Hispanic Review 20 (1952) pp. 123-133.

[444] Ver sobre este punto mis estudios “Narración y argumentación en las Crónicas de Indias. Sobre el Diario de Colón, entrada del 12 de octubre de 1492” en Nueva Revista de Filología Hispánica XXXIX, 2 (1991) pp. 801-824; “Cómo surge una instancia discursiva: Cristóbal Colón y la invención del Indio”en

Filología XXVI, 1-2 (1993) pp. 51-75. n.

[445] Cf . Michael Nerlich, Kritik der Abenteuer Ideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewusstseinsbildung 1100-1750, 2 vols. (Berlín, 1977).

[446] Cf. Blanca González de Escandón, Los temas del “carpe diem” y la brevedad de la “rosa” en la poesía española (Barcelona: Universidad 1938); Antonio García Berrio , “Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el Carpe diem” en Dispositio III (1978) pp. 243-293.

[447] Sobre la sociedad (degradada) que hace posibles las burlas de Don Juan, cf. Mercedes Sáenz Alonso, Don Juan y el donjuanismo (Madrid, 1969); Serge Mausel, L' univers dramatique de Tirso de Molina (Poitiers 1971).

[448] En la Sessión VI (Decretum de iustificatione), cap. 10 (“De acceptae iustificationis incremento”), proclama Trento: “Sic ergo iustificati [...] euntes de virtute in virtutem, renovantur de die in diem, hoc est, mortificando membra carnis suae et exhibendo ea arma iustitiae in sanctificationem per observationem mandatorum Dei et Ecclesiae: in ipsa iustitia per Christi gratiam accepta, cooperante fide bonis operibus crescunt atque magis iustificantur”. Y en los canones “De iustificatione” de la misma sesión VI leemos aún: “Si quis dixerit, iustitiam acceptam non conservari atque etiam non augeri coram Deo per bona opera, sed opera ipsa fructus solummodo et signa esse iustificationis adeptae, non etiam ipsius augendae causam: A.S.” (Canon 24); el Canon 32 habla incluso de merecimiento del “augmentum gratiae [...] atque etiam gloriae augmentum”. Sería muy largo tratar aquí de las “indulgencias”, esa especie de ‘reserva’ o ‘tesoro’ de la Iglesia que contribuye a ‘redimir’ las penas temporales de vivos y difuntos, ni de sus modos de adquisición y transacción. Sobre la difusión que estas enseñanzas de Trento alcanzan en la España del siglo XVII, véase J. A. Maravall, La philosophie politique espagnole au XVIIe siècle dans ses rapports avec l'esprit de la Contreréforme (Paris 1955).

[449] San Agustín, Enchiridion ad Laurentium, cap. XXII.

[450] En Introducción a la edición de Yonquis y yanquis. Salvajes, Madrid, Castalia, 2002, pág. 14. Es la que se sigue en este estudio.

[451] También La sombra del Tenorio prepara un encuentro de su único protagonista con la muerte, que queda balbuciendo indefinida entre la acción

escénica y la remisión al destino romántico del mito. Sin embargo en esta obra no se siente el aliento trágico que empuja al personaje hacia su extinción.

[452] En La escritura dramática, Madrid, Castalia, 1999, pp. 435-445, José Luis Alonso de Santos expone sucintamente los contenidos esenciales de la tragedia.

[453] Miguel Medina Vicario sostiene que Yonquis y yanquis es un drama urbano de tintes negros, alegando que la realidad española no da para género de mayor calado (Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, pp. 163-165).

[454] Walter Benjamin, Trauerspiel y tragedia, en la edición de Obras (libro II, vol. 1), Madrid, Abada Editores, pp. 138-139.

[455] "Una obra dramática no habla del personaje en su vida cotidiana, sino a partir del preciso momento en que un conflicto lo singulariza", José Luis Alonso de Santos, Op.cit., pp. 194-195.

[456] George Steiner, La muerte de la tragedia, Barcelona, Azul Editorial, 2001 [1961], p. 256.

[457] Joan González Guardiola, "Conciencia y tragedia", en La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales, núm. 3 (2007), p. 13.

[458] Peter Szondi, Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico, Barcelona, Ediciones Destino, 1994, pp. 32 y ss.

[459] Rut Perellano, "Tragedia y Trauerspiel, una distinción", en A parte rei, núm. 44 (marzo 2006), p. 4 (Revista electrónica).

[460] Miguel Medina Vicario, Op. cit., p. 165.

[461] "En mi obra Yanquis y yonquis la frontera entre dos lugares es el factor determinante de la acción", José Luis Alonso de Santos, Op. cit., p. 431.

[462] Patricia Orsi, El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles, Madrid, Plaza y Valdés editores, 2007, pp. 14 y 59.

[463] Walter Benjamin, Op. cit., pp. 138-139.

[464] Yonquis y yanquis consta de diecisiete escenas repartidas en tres actos. Siete de ellas se desarrollan en espacios abiertos, fronterizos. Repartidas por actos, la distribución de estas escenas arroja el orden siguiente: 3 (I), 2(II) y 2 (III). Las tres del primer acto y la última del tercero suceden en la plaza. La obra comienza y concluye en este escenario, lo que puede interpretarse como la restitución final del carácter trágico a un espacio presentado inicialmente como convencional para desarrollar un drama realista. Por otra parte, frente a los dos escenarios que combina el primer acto, el segundo combina tres en mayor número de escenas, y el tercero cuatro, lo que imprime a ambos un ritmo decididamente narrativo. Precisamente la última escena recupera el equilibrio dramático, mudado ya en el género de la tragedia.

[465] Que reaparecerá en Salvajes con idénticos nombres.

[466] Günther Anders, Hombre sin mundo. Escritos sobre Arte y Literatura, Valencia, Pretextos, 2007, p. 26.

[467] Orsi, Op. cit., p. 56.

[468] Christoph Menke, La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, pp. 21-23.

[469] Nota 4 de la p. 58 (Op. cit.)

[470] Christoph Menke, Op. cit., p. 35, nota 29.

[471] Menke, Op. cit. pp. 80, 136 y 137.

[472] Enrique Lynch, El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 190.

[473] Orsi, Op. cit., p. 69. La tesis de que me sirvo contradice las ideas de W. Benjamin en torno a la función del héroe trágico y su sacrificio, que cita Szondi (Op. cit., pp. 230-231).

[474] Szondi, Op. cit., p. 32. También Lynch (Op. cit., p. 200) recoge citas del Dr. Johnson sobre el teatro de Shakespeare, en el mismo sentido.

[475] Joan González Guardiola, Op. cit., p. 24.

[476] Enrique Lynch, Op. cit., p. 208.

[477] “Justamente de esto trata la tragedia: trata de la experiencia de que a nosotros, teniendo todos los demás conocimientos, nos falta el saber práctico que haría que nuestra acción tuviera éxito” (Christoph Menke, Op. cit., p. 194; también p. 128).

[478] Walter Kaufmann, Tragedia y filosofía, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 102.

[479] George Steiner, Op. cit., p. 11.

[480] Joan González Guardiola, Op. cit., p. 13.

[481] Peter Szondi, Op. cit., p. 242.

[482] Walter Benjamin, Op. cit., p. 139.

[483] “Las tragedias de Sófocles son tragedias de la acción: tragedias en las cuales se muestra el fracaso de nuestras habilidades prácticas, de nuestras técnicas, artes y virtudes. En contraposición a ello, las tragedias de Shakespeare, como muchas otras nuevas tragedias, han sido entendidas a menudo como tragedias del conocimiento: como tragedias en las cuales el fracaso de nuestras capacidades epistémicas nos permite reconocer nuestras facultades” (Christoph Menke, Op. cit., p. 194).

[484] Joan González Guardiola, Op. cit., p. 27.

[485] Günther Anders, Op. cit., p. 26, a propósito de los personajes de Berlin Alexanderplatz.

[486] George Steiner, Op. cit., p. 230.

[487] Convendría recordar aquí la afirmación de Beckett: “nada es más grotesco que lo trágico” extraída de sus cuadernos y trasplantada a Fin de partida como “nada tan divertido como la desgracia”; Vid. Christoph Menke, Op. cit., p. 240.

[488] Sánchez Robayna encuentra en Las ensoñaciones del paseante solitario la antigua sacralidad inscrita en la Naturaleza, de modo que “una arboleda, una cascada o unas montañas eran percibidas como espacios de magia, de reunión y

de comunicación con lo invisible” (La inminencia. Diarios (1980-1995), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 160), en los que el escritor, al identificarse con la Naturaleza, llega al éxtasis. Destaca Sánchez Robayna, igualmente, el carácter insular del paisaje de la obra, así como la soledad y la meditación, a través de las cuales el paseante llega a ser lo que la Naturaleza ha querido. El deambular “por un paisaje de orillas marinas, desde el amanecer hasta la oscuridad” se encuentra ya en Día de aire, el poema inicial (“y tal vez iniciático” –como el mismo autor señala–) de Sánchez Robayna (cfr. “La pregunta por la palabra” en Deseo, imagen, lugar de la palabra, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 332).

[489] Como afirma Juan Malpartida, todo el poemario puede interpretarse como una peregrinación. Cfr. “Cuerpo sumergido (Sobre Andrés Sánchez Robayna)”, Cuadernos hispanoamericanos, nº 498, 1991, p. 46: “Palmas sobre la losa fría puede ser leído como el diario de una peregrinación hacia el lugar de la espera donde “la voz humana herida de sed y resplandor” aguarda, desde el silencio, el cuerpo de la palabra”.

[490] Andrés Sánchez Robayna, Deseo, imagen, lugar de la palabra, p. 351: Con frecuencia, el poema se me aparece, por otra parte, como una suerte de auscultación de la tierra. El sentimiento del lugar se nos ha dado acaso para acrecentar la conciencia, sin duda perdida en nuestra cultura, de que formamos un todo con la tierra. Pero ese sentimiento se funda, en el caso de mi propia experiencia –¿en el de todos los individuos, tal vez, marcados de un modo u otro por la conciencia o la experiencia de la insularidad?–, en una particular pulsión de espacio, confundida con el deseo.

[491] Andrés Sánchez Robayna, La inminencia (Diarios, 1980-1995), pp. 65-66.

[492] Sánchez Robayna, Deseo, imagen, lugar de la palabra, p. 352: “¿No vi en Fuerteventura los murales desconchados de la ermita, en un paraje desolado, como si de un rito se tratase, un gesto religioso de antigua adoración?”

[493] Si bien en esta etapa de la escritura de Sánchez Robayna el sonido no se independiza del referente, quizá pueda seguir empleándose para este carácter ritual de la materialidad fónica la denominación empleada por el poeta para calificar la obra de Jliébnikov por la que de una manera tan irresistible se ha sentido atraído: “mística de la imaginación fonológica” (cfr. La sombra del mundo, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 201).

[494] Sobre la importancia de la aliteración en el poema entendido como acción mágica o conjuro, cfr. Sánchez Robayna, La inminencia, p. 30: Me inclino a pensar que lo propiamente musical, por un lado (la materialidad verbal, la aliteración, la reiteración fónica tal como la describe y la practica un Hopkins, por ejemplo), y la visión analógica del mundo, de otro lado, son los elementos que detentan lo que Benjamin llama "las antiguas fuerzas de producción y recepción mimética".

[495] Esta tópica de la corriente poética del silencio (a la que responde bien el poema analizado) se encuentra desarrollada en Pérez Parejo, Metapoesía y crítica del lenguaje, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002, pp. 616 ss.

[496] Sobre esta vinculación reflexiona Octavio Paz (siguiendo la afirmación de Otto, "la noción de lo sublime se asocia estrechamente a la de numinoso") en El arco y la lira, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 141.

[497] Cfr. María Zambrano, "Para una historia de la piedad", en La Cuba secreta y otros ensayos, Madrid, Endymion, 1996. Si el hombre moderno, al asomarse al mundo "va buscando un espejo que le devuelve su imagen" (p. 127), la piedad, por el contrario, es "el sentimiento de la heterogeneidad del ser" (p. 128), "saber tratar con lo diferente" (p. 127), con el misterio, ese "inmenso territorio que nos envuelve y abraza, que nos rechaza sumiéndonos a veces en la angustia o la desesperación" (p. 129).

[498] Cfr. Días y mitos. Diarios (1996-2000), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 231-232: Antes de llegar a La Fortaleza se atraviesa un pequeño arenal. El caminante tiene la sensación de peregrinar por una tierra sagrada, que incluye un apartado desierto expiatorio. Pero en realidad todo aquel espacio es un espacio de purificación. No me extraña que quienes han subido hasta la cumbre hablen de esa experiencia como de un hecho memorable, una pequeña catarsis. Yo sólo puedo decir hoy, como Matsúo Basho, que frente a la hermosura tranquila de aquel paisaje mi corazón se aquietó.

[499] Cfr. Nilo Palenzuela, Andrés Sánchez Robayna: la sobreiluminación de la materia, La Laguna, 1993, p. 27.

[500] Sánchez Robayna, Dias y mitos, p. 95.

[501] Sobre el carácter activo de la trascendencia, cfr. Juan Martín Velasco, Introducción a la fenomenología de la religión, Madrid, Editorial Trotta, 2006,

pp. 145 ss. Para la "representación personal del Misterio", presente en el poema estudiado, cfr. Ibíd., pp. 149-151.

[502] En su diario ha recreado también el autor este calor aplastante que transforma el aire, creando esa oscuridad que refleja, a su vez, un estado interior del paseante (La inminencia, p. 174):

Calor, calima. Aire envolvente, oscuro, polvoriento. Filón de Alejandría: "El aire es negro por naturaleza". Yo dije: brisa negra.

El calor abre el espacio, lo desnuda.

Y nos denuda. Lo abierto, la desnudez, son ahora el signo del día vivido.

El símbolo de la "brisa negra" se encuentra en el primer poema de Palmas sobre la losa fría. Como observa Bachelard, citando a Michel Leiris (La tierra y las ensoñaciones del reposo, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 41), el color negro "hace surgir la sustancia profunda y, por lo tanto, oscura, de todas las cosas". El negro nutre todo color profundo, es "la guarida íntima de los colores".

Al contemplar lo negro de la brisa, como la espuma negra, se nos revela que vivimos en el reverso del mundo, penetrando por unos instantes en el otro lado, o como afirma "Luz de Fuerteventura", "otro mundo".

[503] Cfr. Sánchez Robayna, Días y mitos, p. 340:

El viento, su fuerza oscura contra el rostro. Soplo, pneuma. Aliento de dios ciego. Anoche, en el paseo, rebosaba contra mí, sin saber que mi espíritu intentaba comprenderlo, juntarse con su ser.

[504] Cfr. Sánchez Robayna, La inminencia, p. 121:

¿No se abrió allí, poco a poco, otro espacio, bajo el sol sin piedad que recortaba sombras invitadoras? La aparición de otro espacio… Una tierra desconocida en el misterio de la hora plena que me hizo vivir por un instante una otredad enigmática. Otra luz –de otro ser.

En este presentir la "correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo" consiste, para Cernuda el "lirismo metafísico" (cit. de Sánchez

Robayna, “Poesía y pensamiento”, en Deseo, imagen, lugar de la palabra, p. 328). La revelación de un espacio, sagrado, conectado con el origen, es común a la poesía del autor, como se observa en el poema “Una piedra, memoria” (Sánchez Robayna, Poemas (1970-1999), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 269): “Atardecía, / era otra tierra, acaso más oscura, / la tierra roja, sí, / como su algún rescoldo del origen / aún respirase en ella”.

[505] “Escritura del espacio y plenificación de la palabra en la lírica de Andrés Sánchez Robayna”, Estudios canarios, Anuario del Instituto de Estudios canarios, nº 40, 1995, p. 67.

[506] Sobre el poema como pregunta por el sentido de la luz, cfr. Sánchez Robayna, La inminencia, p. 145:

Todo fluye (Panta rhei). Todo arde. Arde, incluso, la sed del fuego en la unidad del fuego, dice el poema-hoguera, la palabra-llama.

Y el poema vuelve aquí a preguntar por la roca, o la barca. Pregunta por el sentido de la luz. Adónde.

Pero el sentido de la luz es “inasible” (cfr. ibid., p. 212).

[507] Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 21-22.

[508] La poesía de Sánchez Robayna, como observa Nilo Palenzuela (Andrés Sánchez Robayna: la sobreiluminación de la materia, La Laguna, 1993, p. 27), es una “indagación en el conocimiento metafísico de la luz”. Sobre la luz en este poema, cfr. Laura López Fernández, “El espacio esencial en la poesía de Sánchez Robayna”, en Ecos en el vacío: el esencialismo en la poesía española contemporánea (1970-1990) (tesis doctoral), pp. 182-183.

[509] Cfr. Jung, Psicología y alquimia, Madrid, Trotta, 2005, pp. 196-197.

[510] Cfr. La inminencia, p. 59: “Está en ella, además, la antigua fábula: el gran dios dormido permanece en el interior de la roca. La roca es la unidad del dios. La roca es un dios. El enigma –la imagen– que ella engendra”.

[511] Cfr. Jordi Doce, “Camino de la inminencia”, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 581, 1998, p. 118:

Desde la mismísima cita de San Juan de la Cruz que hace de clave inicial (“Su claridad nunca es oscurecida, y sé que toda luz de ella es venida”), esta nueva consideración del paisaje como lugar o morada del dios (un dios que, por otra parte, se da casi siempre como espera o inminencia) logra dotar de un sentido ulterior a la escritura, arrumbando definitivamente el fantasma acechante del silencio. La roca o la retama siguen siendo palabras que el poeta escucha atento, sí, pero ahora el signo esconde un sentido que, aun mostrándose como ausencia, lo trasciende. Es cierto que ya en algún poema anterior de La roca (pienso, en especial en “La ventana: estrellas” se encarnaba un similar anhelo de trascendencia, pero hay que esperar a Palmas sobre la losa fría para que dicho anhelo halle expresión plena. Me atrevería a añadir que este libro, que inaugura a todos los efectos un segundo momento en la trayectoria del poeta canario, postula el concepto de “dios del lugar” como hipótesis de trabajo o posibilidad deseada, mientras que tanto Fuego blanco (1992) como Sobre una piedra extrema obran a modo de lenta y segura confirmación.

[512] Jung, Psicología y alquimia, pp. 181-182.

[513] Bachelard, Gaston, La terre et les rêveries de la volonté, Paris, Librairie José Corti, 1984, p. 98.

[514] Cfr. Sánchez Robayna, Días y mitos, p. 315:

La propiedad más pura del verso, ¿sería, en realidad, la vertiginosa suspensión del encabalgamiento? Ese vacío o blanco no es, ciertamente, compartido por la prosa. Y resulta tan difícil de construir como el mismo verso. Mejor dicho: es una parte inalienable de su ser musical.

[515] Virgilio, Obras completas, Madrid, Cátedra, 2003, p. 254.

[516] En Sánchez Robayna se encuentra también esta metáfora aplicada a la obra de arte (cfr. La inminencia, p. 262, comentando a Edward Hopper): “Pero el simple apunte posee aquí una respiración, ya sea un desnudo, una estampa cotidiana o un paisaje, casi siempre solitario”.

[517] Sobre lo inicial como intacto y salvo, cfr. Martin Heidegger, “Como cuando en día de fiesta”, en Aclaraciones a la poesía de Hölderlin, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 71.

[518] La capilla como claustro materno reaparece con claridad en el poema “La

capilla" (cfr. Sánchez Robayna, Poemas (1970-1999), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 352: "No esperabas hallar bajo estos cielos / este otro espacio que te acoge / como seno materno, como casa / en que el ser se refugia ante la tempestad / y es apresado por la luz, / y se convierte en luz / reclinada en los muros". En este poema encontramos la peregrinación a un espacio sagrado (que responde a la caracterización de Eliade). Igualmente, en una exposición de Tàpies, ante una pintura en un muro experimenta esta sensación de ser acogido "en forma de matriz, de placenta o de recinto materno" (cfr. Días y mitos, p. 119). Como observa Bachelard (La tierra y las ensoñaciones del reposo, p. 16) las imágenes de la casa (que aparecerá en el siguiente fragmento), el vientre o la caverna son "isótropas", "nos aconsejan todas un mismo movimiento hacia las fuentes del reposo", llevando en sí "la gran marca del retorno a la madre".

[519] Cfr. María Zambrano, El hombre y lo divino, México D.F., F.C.E., 1973, pp. 322-323:

Toda acción reveladora lo es ante todo del principio de la ocultación y de la manifestación que gobierna la vida de la tierra, la de ella misma y la de todo lo que ella sostiene. Y lo que si de otro lugar viene –como los Dioses–, al llegar a ella se le somete. Y lo oculto, sobre todo, es lo sagrado. Y lo más manifiesto, es lo divino. (…) Bajo la consideración primordial de no transgredir la ley que impone que toda manifestación responda a la ocultación sin deshacerla, que toda luz respete un fondo o un círculo de tinieblas sin avasallarlas.

Y así, en virtud de esta ley primera, el templo tenía que erigirse al filo mismo de la proporción entre lo sagrado y lo divino, variable según la cualidad y la altura de los dioses a quienes el templo se ofrecía. Pues lo divino es la revelación inequívoca, universal en principio, de lo sagrado que está oculto, adherido a un lugar donde su poder se ejerce sin dar la cara, sin rostro y como a saltos, imprevisiblemente. El reino de lo sagrado es la noche, una noche en la que aparece sin periodicidad, sin número ni ritmo, una luz fulgurante, una acción imprevisible.

[520] Señala Heidegger en "¿Y para qué poetas?" (en Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1995, p. 244) que "los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio". Por eso el poeta dice lo sagrado en la época de la noche del mundo. Se relaciona en Sánchez Robayna este motivo, por tanto, con la crisis

nihilista de la época actual (cfr. Días y mitos, p. 197) y la búsqueda de una poesía religiosa: “El movimiento en la noche. Sacramentalidad y liturgia” (La inminencia, p. 229).

[521] María Zambrano, op. cit., p. 254. Sánchez Robayna ha reflexionado sobre este fenómeno tras ver el Mihrab de la mezquita mayor de la Iglesia de San Juan (cfr. La inminencia, p. 132):

En el Mihrab de la mezquita mayor de la Iglesia de San Juan. Los dos arquitectos restauradores nos explican su trabajo. Una sensación lo invade todo: el lugar es más sagrado por las huellas que han quedado en el muro que por la significación misma de la mezquita. Emoción honda del muro levemente coloreado, rasgado, destruido. El rojo y el morado se desdibujan junto a los arcos breves de una pared todavía en estudio. Y una nueva sensación: la idea de que toda restauración es, en cierto sentido, una infidelidad al tiempo, a su trabajo de erosión; a su huella y a su destino. El lugar debería protegerse, preservarse con extremo cuidado en su estado de hoy, pero no ser objeto de una contrahechura, de una imitación de sí mismo.

Lugar sagrado, lugar del misterio, el Mihrab. También, y sobre todo, por la marca del tiempo, por los signos de oscura devastación.

[522] Se observa así en Octavio Paz, El mono gramático, Barcelona, Seix Barral, 2001 (cfr. Ibid., pp. 35-38; p. 69).

[523] Cfr. Sánchez Robayna, La inminencia, p. 38:

Seducido por la luz de este día. Todo el vacío en esta luz.

Pero detrás del vacío, de esta vacancia luminosa, qué se esconde sino aquel animal que la define. Luz y ceniza nuestras.

[524] Cfr. con el poema “Volcán errante”, de Juan Ramón Jiménez (Lírica de una Atlántida, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 155) en el que la Naturaleza aparece como “inminente ser”: “todo va persiguiéndote hacia arriba, / todo hacia ti, / resplandor grana de otro día, / errante herida inmensa, / otro fulgor, otro calor, otro valor, / de otra esperanza”.

[525] Acerca de la vía del silencio, que es grandioso y “siguiendo las tradiciones religiosas precede a la inminencia de la revelación y, cosmogónicamente, es el

antes y el después", cfr. Pedro Aullón de Haro, La sublimidad y lo sublime, Madrid, Verbum, 2006, p. 63.

[526] Sobre el símbolo de la casa en Sánchez Robayna, cfr. Gómez Montero, "Escritura del espacio y planificación de la palabra en la lírica de Andrés Sánchez Robayna", pp. 68-69.

[527] Cfr. Bachelard, La tierra y las ensoñaciones del reposo, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 118:

¿A cuál de nosotros, al caminar por el campo, no le ha entrado el brusco deseo de habitar "la casa de las contraventanas verdes"? ¿Por qué es esa página de Rousseau tan popular, tan psicológicamente verdadera? Nuestra ensoñación quiere su casa de retiro y la quiere pobre y tranquila, aislada en el vallejo. Esa ensoñación habitante adopta todo lo que le ofrece la realidad, pero de inmediato adapta la pequeña morada real a un sueño arcaico. Es ese sueño fundamental el que llamamos la casa onírica.

[528] María Zambrano, "La 'Guía', forma de conocimiento" en Hacia un saber sobre el alma, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 96.

[529] Dante Alighieri, Comedia. Infierno, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 382.

[530] Cfr. La inminencia, p. 300: "Luna llena. Las nubes descorren esta noche la claridad del cielo, dejan aparecer las estrellas clavadas en el firmamento, fijas en su remoto resplandor. Y toda mutación llora ante ellas. Todo pasar siente su escalofrío frente al brillo de estrellas inmutables".

[531] Cfr. Días y mitos, p. 224.

[532] Cfr. la reflexión de Sánchez Robayna sobre la obra de Chillida ("Lugar de Encuentros: Eduardo Chillida", en Deseo, imagen, lugar de la palabra, p. 245):

Como ocurre igualmente en algunas pinturas de C.D. Friedrich o en algunos poemas de Wordsworth, la mirada humana ante la vastedad del espacio natural representa el reconocimiento de una desproporción que obliga a aquélla a situarse ante la naturaleza con una suerte de humildad espacial. Elogio del horizonte es una de las más inquietantes expresiones, dentro de la obra de Chillida, de este inevitable sentimiento humano de humildad cósmica.

[533] Cit. de Jung, Psicología y alquimia, pp. 171-172.

[534] Cfr. Jacob Böhme, Aurora, Madrid, Alfaguara, 1979, p. 139:

Los seis [espíritus] suben en pleno nacimiento (…) y es como la esencia entera. A este secado corporal llámolo yo en este libro el salitre divino, pues en él está la simiente de la entera divinidad y es como una madre que recibe el semen y alumbra de continuo fruto según toda cualidad del semen. Con la palabra salitre entiéndese en este libro cómo del eterno centro naturae verdea del primero el segundo principium, igual que la luz [sale] del fuego.

[535] Este rostro terrible de la Naturaleza, que interroga al contemplador sobre su muerte, aparece, igualmente, en los diarios del autor (cfr. La inminencia, p. 292):

Es una plenitud que nos hace, a su modo, una pregunta; una plenitud interrogadora, como la de la muerte. Pronto aparecen las montañas, cortadas a pico. Antes del atraque, palpitaban como un pecho herido. Interminable pregunta de una fysis abrumadora, cuya belleza no logra ocultar una faz convertida en presencia terrible.

[536] Que la luz de la luna muestre su armonía con los frescos del muro, resalta el carácter femenino, maternal, de la capilla. Esta imagen revela, por otro lado, cómo la luz construye el tiempo, hasta qué punto "el tiempo aparece "construido" por la luz en el interior de unos muros" (Días y mitos, p. 104).

[537] Cfr. el poema "Febrero", perteneciente a este mismo libro (Ibid., p. 211): "La luna de febrero que entreabre la rama / sabe tal vez de una piedad, del llanto / del hombre, que ve el cielo cimbrearse / y el nudo negro de la luz".

[538] Cfr. la reflexión sobre un paisaje similar en Días y mitos, p. 83:

En algunas pinturas observo, por vez primera, un aire vagamente "hopperiano": latitudes desoladas, nocturnas, vacías, dotadas a veces de una cierta melancolía hiriente. (…) Lo que esa pintura pide de nosotros es un simple estar ante ella, o más bien con ella, en su envolvente misterio.

[539] Ibid., p. 205.

[540] Gaston Bachelard, La poética del espacio, México, F.C.E., 1975, pp. 220-

249.

[541] Martin Heidegger, “¿Y para qué poetas?”, Caminos de bosque, p. 278.

[542] Esta metáfora se halla con frecuencia en la poesía de Sánchez Robayna. Cfr. “Cuerpos marinos” en Poemas (1970-1999), p. 43.

[543] Hay quizá en esta idea una huella de Mt 5, 13-14.

[544] El paisaje que lleva a la identificación con la Naturaleza, sitúa al hombre ante el misterio. Así lo observa Sánchez Robayna comentando un texto de Gesualdo Bufalino en torno al “genius loci” del paisaje insular (cfr. La inminencia, pp. 166-167):

La pregunta de Bufalino [¿puede un paisaje tener un sentido moral?] posee, me parece, otro sentido, otro valor, metafísico. Se trata de una identidad. Tal vez identidad del paisaje o por el paisaje. Es la de Sicilia, dice, una tierra al mismo tiempo domesticada y salvaje. Pero el misterio del lugar nos llama a un ser de la tierra, de una concreta tierra, con el sentido de un poderoso enigma.

[545] Sánchez Robayna, Deseo, imagen, lugar de la palabra, pp. 351-352.

[546] Ibid., pp. 352-353.

[547] Cfr. Sánchez Robayna, La inminencia, p. 10.

[548] Sánchez Robayna, Deseo, imagen, lugar de la palabra, pp. 353-354.

[549] Sobre el ser respirado, contenido por el oleaje, cfr. Sánchez Robayna, Días y mitos, p. 99.

[550] Se trata de una concepción de la imagen cercana a la de las “metáforas vivas y actuantes” zambranianas. Cfr. María Zambrano, “La metáfora del corazón (fragmento)”, en Hacia un saber sobre el alma, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 59.

[551] Sánchez Robayna, La inminencia, p. 104.

[552] Sánchez Robayna, Deseo, imagen, lugar de la palabra, pp. 350-351:

¿No es todo poema, en verdad –me he preguntado alguna vez–, una elegía? ¿No representa un canto que es capaz de decir, y de decirse, aun en la más cerrada conciencia de la muerte, y precisamente por ella? Y más aún: ¿no es el poema el homenaje que la conciencia de la muerte hace a la vida?

[553] Sánchez Robayna, Poemas (1970-1999), p. 219.

[554] Bachelard, Gaston, La poética del espacio, México D.F., F.C.E., 1992, p. 8.

[555] La palabra poética es "la palabra recorrida por la imagen". Cfr. Sánchez Robayna, Días y mitos, p. 30.

[556] Ibid., p. 93.

[557] Octavio Paz, El arco y la lira, p. 136.

[558] Cfr. las palabras de Sánchez Robayna sobre la estancia de Klee en Túnez, La inminencia, p. 84:

Klee en Túnez: una iniciación. Iniciación en la luz: "(…) [toda forma secreta su propia luz…el sol en ciertas condiciones de sequedad y calor da a cada forma una "chance" de secretar su propia luz.

Klee encuentra la luz dividida en fragmentos o franjas o retículas casi infinitas. La luz habita en las formas. Población de la luz.

[559] No aparecen en "Luz de Fuerteventura" tres de las imágenes que estructuran el libro (la barca, la roca, la hoguera), pero sí se encuentran contenidas en sus símbolos: la barca es templo y camino (cfr. La inminencia, p. 81), la roca manifiesta la dialéctica entre lo permanente y lo efímero (como el cielo estrellado o el mar), la hoguera está presente en el símbolo de la llama.

[560] Si bien este es uno de los recursos principales del libro, como se observa en los poemas "A una roca" (p. 209), "La roca" (p. 212), "A una roca" (p. 253 –éste cierra el libro, mientras el primero abre la segunda parte del mismo); "La barca" (p. 221), "La barca" (p. 236); "La hoguera" (p. 245), "De una hoguera" (p. 246). A parte de en los poemas a los que dan título, estos símbolos reaparecen continuamente a lo largo del poemario.

[561] La inminencia, p. 140.

[562] Curiosamente, en sus últimos libros (Sobre una confidencia del mar griego y En el centro de un círculo de islas) abandona este lugar, pero lo sustituye por uno muy similar (las islas griegas), de modo que los símbolos que aparecen son casi idénticos (agua, espuma, isla, roca, luz…).

[563] Cfr. Sánchez Robayna, La sombra del mundo, p. 193. Sobre esta teleología de la insularidad, cfr. Laura López Fernández, “El espacio esencial en la poesía de Sánchez Robayna”, en Ecos en el vacío: el esencialismo en la poesía española contemporánea (1970[1990]) (tesis doctoral), pp. 163-165; sobre la relación de esta perspectiva insular con el poema como “punto de encuentro entre lo real y lo imaginario, espacio de revelación que nos devuelve al tiempo creador del mito”, cfr. ““…Sentidos que no sé”: el pensamiento poético de Andrés Sánchez Robayna”, Revista hispánica moderna, vol. 58, nº 1-2, 2005, p. 135.

[564] Citando a Bonnefoy, advierte Sánchez Robayna que la multiplicación de las imágenes supone “una degradación o una pérdida de las verdaderas imágenes” (La inminencia, p. 154).

[565] Cfr. Sánchez Robayna, “Poesía y poética” en La sombra del mundo, 1999, pp. 192-[193]:

(…) La epifanía del poema guarda una misteriosa relación con aquello que la suscita. (…) “Lo epifánico –escribe Lezama– parece estar en el madreporario de las islas, que han de ser redescubiertas por una exigencia de la imagen”. Pues bien, desde un principio, desde los primeros poemas de Clima hasta los más recientes de La roca, me vi interrogando el espacio insular, indagando el sentido o el destino de lo insular como una forma concreta de realización de la cultura, esto es, como forma poética, como un modo de conocimiento y como una raíz espiritual; un irrenunciable modo insular, en fin, de estar en el mundo, un modo de habitar una imagen del mundo. El poema se me ofrecía entonces bajo el enigmático signo de la pura respiración insular, según el modo antiguo de una concepción de la poesía como variación mítica, el platónico “hacer mito” (Fedón, 61, B). Tal sería, en efecto, la forma última o esencial no sólo de esta formulación de la insularidad, sino de la poesía misma.

Pero lo insular es igualmente un preciso espacio físico, una realidad particular. En sus formas concretas, la realidad física de las Islas Canarias es, en el poema, a un tiempo objeto de meditación y eidos de la celebración. Pero diría que lo insular no es a veces, por una parte, sino un aspecto o faceta del poema

poliédrico, un instante o fragmento del diorama de la visión poética; y, por otra, también en ocasiones no es más que el fondo o la escena de las progresiones metafóricas, pues el conocimiento –según lo he querido indicar al referirme a aquella formulación "mítica"– está para mí contenido en la imaginación; la imaginación es, o quiere ser, un conjunto superior al conocimiento.

[566] No obstante, como ha afirmado el autor, en su primer poema ("Día de aire") ya podemos encontrar un recorrido iniciático en el que se muestra "el deambular de un muchacho por un paisaje de orillas marinas, desde el amanecer hasta la oscuridad" (Sánchez Robayna, Deseo, imagen, lugar de la palabra, p. 332).

[567] Sánchez Robayna, Poemas (1970-1999), p. 210.

[568] Ibid., p. 213.

[569] Ibid., p. 220.

[570] Cfr. La inminencia, p. 119:

¿Y no es la poesía, por ello mismo, la única que sirve para el conocimiento de la vida? ¿No es el poema el homenaje de la muerte a la vida?

Observo que la escritura mía última encierra, en cierto modo, esa idea. Los poemas llevarán el título de Palmas sobre la losa fría. Veo en él la idea y la imagen de la vida y la muerte, ambas interrogándose, aliadas, pero nunca, en verdad, aunadas o fundidas. Afirmación o victoria de la vida. Afirmación de la vida hasta en la muerte.

[571] Sánchez Robayna, Poemas (1970-1999), pp. 249-250.

[572] Cfr. Ibid., p. 249: "Habré de sumergirme, oh bañada oh naciente. // ¿Y qué dirás, qué me dirás? / ¿Dirás, sí, al hombre en tu agua / viva, oh sumergida?" Obsérvese cómo el símbolo bautismal (cristiano-gnóstico) del "agua / viva" en que ha de introducirse, concuerda con la "habitación de sombra / viva" en cuyo interior renace el peregrino.

[573] Cfr. el comentario del autor a su poema "La ventana: estrellas", en La sombra del mundo, pp. 206-207:

La espera de la palabra poética ha debido pasar por fases severas de escucha vigilante. La visión ha debido pasar por la ceguera, la oscuridad o la noche. No es otra la idea que quiso reflejar este poema de La roca (“La ventana: estrellas).

(…) La espera o la escucha de la palabra ocurre, en efecto, durante la noche. Es una noche literal, ya sea ante la ventana desde la que se ve el cielo estrellado o desde el mediodía furioso sobre el mar de verano. Allí está la palabra como iluminación oscura, como iluminación de tinta, al fin; como luz negra.

[574] Cfr. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 63.

[575] Cfr. Días y mitos, p. 133:

Pero su movimiento no se queda ahí. El ritmo va más allá, a una zona de drama y de agonía. Pretende combatir los estragos del tiempo. De ahí la bella reflexión de Jünger: “Todas las cosas rítmicas son armas contra el tiempo; y contra él es contra quien luchamos en el fondo. El ser humano lucha siempre contra el poder del tiempo”.

[576] Cfr. La inminencia, p. 292.

[577] Cfr. “Miguel Galano o la luz interior” en Deseo, imagen, lugar de la palabra, pp. 309-310:

Entiendo por ascetismo no solamente una actitud del espíritu –fundada, entre otras cosas, en una clara tendencia a la meditación y la contemplación– sino también una conformación o configuración de la realidad plástica a partir de la desnudez y el despojamiento.

(…) Se diría que la nota más características del ascetismo plástico (…) es su fatal inclinación al estudio de un tema único cada vez, un tema que, en su unicidad, centra la pintura y hace girar en torno a él toda aproximación al mundo plástico. Ese mundo aparece casi siempre definido por una poderosa austeridad, y no pocas veces por una simplicidad desconcertante.

(…) conciben la imagen como una interrogación de lo visible; podrían, en un sentido amplio (…), ser considerados metafísicos. (…) En todos ellos, sin embargo, esa interrogación está ligada al misterio del mundo aparencial, a la tensión (y al diálogo) entre lo visible y lo invisible. Ascetismo: una radical economía de datos (sobriedad, austeridad), una tensión de la imagen (de las

imágenes) entre lo mostrado y lo oculto, una apelación al sentimiento mistérico.

[578] Cfr. La luz negra, Ediciones Júcar, 1985, pp. 175-177.

[579] Cardenal, Ernesto, Vida perdida. Memorias 1, Madrid, Editorial Trotta, 2005, p. 19.

[580] Ibid., p. 20.

[581] Cardenal, Ernesto, "Historia de una correspondencia," en Merton, Thomas y Cardenal, Ernesto, Correspondencia (1959-1968), edición y traducción de Santiago Daydí-Tolson, Madrid, Editorial Trotta, 2003, p. 33.

[582] Ibid., p. 33.

[583] Cardenal, Ernesto, Vida perdida, Op. cit., p. 172.

[584] Hernández, Miguel, Obra completa I. Poesía, edición crítica de Agustín Sánchez-Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, 2ª edición, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 700.

[585] Lledó, Emilio, Elogio de la infelicidad, Madrid, Cuatro Ediciones, 2005, pp. 60-61.

[586] Galeano, Eduardo, Patas arriba. La escuela del mundo al revés, con grabados de José Guadalupe Posada, 13ª edición, Madrid, Siglo XXI, 2008, p. 216.

[587] Lledó, Emilio, Elogio..., Op. cit., p. 217.

[588] Merton, Thomas, New Seeds of Contemplation, Boston and London, Shambhala, 2003, p. 108.

[589] Ibid., p. 108.

[590] Lledó, Emilio, El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria, Barcelona, Editorial Crítica, 2000, p. 183.

[591] Lledó, Emilio, El silencio de la escritura, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1998, p.129.

[592] Ibid., p. 130.

[593] Ross, Jamie Scott, Hacia la poesía de Miguel Hernández (variaciones hermenéuticas), Sevilla, Universidad de Sevilla, Vicerrectorado de Postgrado y Doctorado, 2007.

[594] Hernández, Miguel, Obra completa, Op. cit., p. 700.

[595] Ross, Jamie Scott, Hacia la poesía de Miguel Hernández..., Op. cit.

[596] Sánchez Robayna, Andrés, "San Juan de la Cruz: destrucción y sentido," en Valente, José Ángel y Lara Garrido, José (eds.), Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 153-160.

[597] Hernández, Miguel, Obra completa, Op. cit., p. 700.

[598] Merton, Thomas, New seeds..., Op. cit., p. 230.

[599] Ibid., p. 230.

[600] Ibid., p. 82.

[601] Ibid., p. 54.

[602] Ibid., p. 54.

[603] Ibid., p. 58.

[604] Hernández, Miguel, Obra completa, Op. cit., p. 648.

[605] Merton, Thomas, New seeds..., Op. cit., p. 126.

[606] Hernández, Miguel, Obra completa, Op. cit., p. 681.

[607] Merton, Thomas, New seeds..., Op. cit., p. 60.

[608] Ibid., p. 63.

[609] Hernández, Miguel, Obra completa, Op. cit., p. 700.

[610] Maestro Eckhart, El fruto de la nada (y otros escritos), edición y

traducción de Amador Vega Esquerra, 2ª edición, Madrid, Siruela, 1999, p. 166.

[611] Beltrán Llavador, Fernando, “Thomas Merton y la identidad del hombre nuevo,” en López-Baralt, Luce y Piera, Lorenzo (eds.), El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad. Madrid, Trotta, 1996, p. 119.

[612] Merton, Thomas, Griffin, John Howard y Monsignor Horrigan, The Thomas Merton Studies Center, Santa Bárbara, Unicorn Press, 1971, pp. 14-15.

[613] Beltrán Llavador, Fernando, Thomas Merton..., Op. cit., p. 120.

[614] Merton, Thomas, The Collected Poems of Thomas Merton, New York, New Directions, 1977, pp. 641-642.

[615] Boff, Leonardo, El águila y la gallina, 4ª edición, Madrid, Editorial Trotta, 2006, pp. 21-24.

[616] Swinburne, Algernon Charles, “An Autum Vision,” en Astrophel and Other Poems, Book I of The Collected Poetical Works of Algernon Charles Swinburne, vol. VI, 13 March 2009 <http://en.wikisource.org/wiki/An_Autumn_Vision.>

[617] Cirlot, Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, 7ª edición, Madrid, Siruela, 2003, p. 466.

[618] Merton, Thomas, The Collected Poems..., Op. cit., p. 642.

[619] Ibid., p. 642.

[620] Merton, Thomas, New Seeds..., Op. cit., p. 286.

[621] Cardenal, Ernesto, Las ínsulas extrañas. Memorias 2, Madrid, Editorial Trotta, 2003, p. 87.

[622] Ibid., pp. 82-83.

[623] Cardenal, Ernesto, “Historia de una correspondencia,” Op. cit., p. 34.

[624] Ibid., p. 34.

[625] Merton, Thomas, “Prólogo,” en Cardenal, Ernesto, Vida en el amor,

Madrid, Editorial Trotta, 1997, p. 16.

[626] Cardenal, Ernesto, Ínsulas extrañas, Op. cit., p. 153.

[627] Cardenal, Ernesto, Vida en el amor, prólogo de Thomas Merton, Madrid, Editorial Trotta, 1997, p. 92.

[628] Merton, Thomas, “Prospects and Conclusions,” en The Inner Experience. Notes on Contemplation, New York, Harper Collins, 2003, pp. 142-154.

[629] Cardenal, Ernesto, “Historia de una correspondencia,” Op. cit., p. 34.

[630] López-Baralt, Luce, “Prólogo,” en Cardenal, Ernesto, Telescopio en la noche oscura, Madrid, Editorial Trotta, 1993. Cardenal (1993), p. 15.

[631] Gabilondo, Ángel, “Introducción,” en Gadamer, Hans-Georg, Estética y hermenéutica, traducción de Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1996, p. 29.

[632] Lledó, Emilio, Elogio..., Op. cit., p. 49.

[633] Lledó, Emilio, El surco del tiempo, Op. cit., p. 183.

[634] Sklovski, V.: Cine y lenguaje, [Berlín, 1923, 1ª edición], traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1971.

[635] Albersmaier, J.F. : “Cinéma: langage et littérature. Essai de bibliographie”. In: Cahiers du 20e. siècle, núm 9. Especial Cinéma et littérature, 1978, pp. 145-163.

[636] Peña, C. (1992): Literatura y cine, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 86-87.

[637] “Cine y literatura: la estructura de la trama”. In: La definición del arte, Barcelona, Martínez Roca, 1970, p. 197.

[638] Zunzunegui, S.: Pensar la imagen, Madrid, Cátedra, 1992, p. 182.

[639] Ensayos sobre la significación en el cine, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972, p. 76.

[640] Peña, C.: Ob. cit., pp. 130-131.

[641] Company, J.M.: “La conquista del tiempo. Las adaptaciones literarias en el cine español”. In: Escritos sobre cine español 1973-1987, V. J. Benet [et al.], Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1989, pp. 79-88.

[642] Urrutia, J.: La verdad convenida: Literatura y comunicación, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 26-27.

[643] Faro Forteza, A.: Películas de libros, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2006, p. 25.

[644] La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 52.

[645] ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp, 1990, pp. 115-116.

[646] Cine y literatura, Barcelona, Planeta, 1985, p. 61.

[647] “Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección fílmica o el cine español en la época del socialismo (1983-1986)”. In: 4 años de cine español (1983-1986), F. Llinás (ed.). Madrid, Dicrefilm, 1987, pp. 174-194.

[648] De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 55-56.

[649] Ob. cit., p. 63.

[650] L’adaptation du roman au film, París, Difusión, 1990.

[651] Ob. cit.

[652] Ob. cit.

[653] Alonso de los Ríos, C.: Conversaciones con Miguel Delibes, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

[654] Ibid., p. 124.

[655] Cinco horas con Miguel Delibes, Madrid, Anjana, 1985, p. 35.

[656] Es el caso, por ejemplo, de Daniel, el Mochuelo, el niño protagonista de El camino, que es obligado a abandonar su pequeño paraíso natural e ir a la ciudad

a cumplir los deseos paternos de progresión social, pero que siente con dolor que, por ese camino, estaba apartándose de la vida para la que había sido destinado: "Y cuando empezó a vestirse, le invadió una sensación muy vívida y clara de que tomaba un camino distinto del que el Señor le había marcado. Y lloró al fin" (Destino, 1950, p. 224).

[657] Torres Nebrera, G.: "Arcadia amenazada: modulaciones sobre un tema en la narrativa de Miguel Delibes". In: Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector, C. Cuevas (ed.). Barcelona, Anthropos 1992, pp. 31-60; 34-36.

[658] Delibes, M.: S.O.S. (El sentido del progreso en mi obra), Barcelona, Destino, 1976, pp. 77 y 80.

[659] El mundo novelesco de Miguel Delibes, Madrid, Gredos, 1987, pp. 113-114.

[660] "Hora actual de Miguel Delibes". In: Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector, C. Cuevas (ed.). Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 79-113; 99.

[661] La originalidad novelística de Miguel Delibes, Santiago, Universidad, 1975, p. 259.

[662] Los santos inocentes, Barcelona, Planeta, 1990, p. 9. Citaré siempre por esta edición.

[663] Crespo Matellán, S.: "La figura del narrador en Los santos inocentes, de Miguel Delibes". In: Anuario de estudios filológicos, Cáceres, XIII, 1990, pp. 65-72; 69.

[664] Ob. cit., pp. 79-113; 94.

[665] Art. cit., pp. 65-72; 66.

[666] Alvar, M.: Ob. cit., p. 62.

[667] Para Domingo Gutiérrez, el autor denomina cada capítulo como libro, porque cada uno de ellos contiene elementos que le dan entidad significativa por sí mismo: "En ocasiones, dibuja con precisión un personaje; otras veces, expresa intensamente la naturaleza de una pasión; o ilumina, en fin, los aspectos ideológicos y sociales que contribuyen a completar el marco de la acción".

(Claves de “Los santos inocentes”. Miguel Delibes, Madrid, Ciclo, 1989, p. 45).

[668] Morfología del cuento, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 42.

[669] Principios del análisis del texto literario. Barcelona, Crítica, 1985, pp. 115-118.

[670] No todos los críticos están de acuerdo con esta localización. César Montesinos, R.: “Los santos inocentes: sobre la destrucción de la Arcadia”. In: Nueva Estafeta, núm. 42, pp. 95-96; 96, sitúa la acción en “una finca de Castilla la Vieja”. Para Manuel Alvar “la geografía es ambigua (…). Se habla de Cordovilla, pero Cordovillas hay en Burgos, en Salamanca y en Navarra; se habla de Abendújar, que no encuentro en los diccionarios geográficos, y se habla de Fresno, que es tanto como no decir nada, de tan repetido como topónimo” (Ob. cit., p. 66). Antonio Gómez Yebra entiende que “la clave de la localización geográfica de ese mundo de ficción, que nos propone Delibes, está en el topónimo de clara etimología árabe: Abendújar, más propio de Extremadura o de Andalucía que de las tierras castellano-leonesas” (“Los santos inocentes: crónicas de una múltiple degradación”. In: Letras de Deusto, núm. 70 (vol. 26), enero-marzo,1996, pp. 75-87; 79). Sin embargo, Manuel Álvarez García, en su artículo sobre el léxico dialectal en Los santos inocentes (“Notas sobre el léxico dialectal en Los santos inocentes de Miguel Delibes”. In: Español actual, núm. 48, 1987, pp. 59-67), demuestra que la mayoría de los términos dialectales presentan un carácter claramente leonés, aumentando de esta manera la confusión sobre la localización espacial de la obra. En última instancia, deberemos conformarnos con las palabras del propio Delibes en la entrevista concedida a César Alonso de los Ríos al comentar la ubicación de la novela: “Sí, yo pienso que este tipo de situaciones sólo pueden concebirse de Salamanca para abajo. Aquí en Castilla la tierra está muy repartida, aquí ya no hay caciques ni señoritos Iván. No hay grandes latifundios, ni los había hace veinte años”.

[671] “Los niños muertos”. In: Miguel Delibes: Homenaje académico y literario, M.P. Celma (ed.). Valladolid, Universidad, 2003, pp. 175-183; 179.

[672] Art. cit., pp. 75-87; 77.

[673] Prado Aragonés, J.: “Procesos simbólicos de humanización y animalización en Los santos inocentes de Miguel Delibes”. En: Más allá de un milenio: globalización, identidades y universos simbólicos, E. Navarro

Domínguez y M. Arriaga Flórez (eds.). Sevilla, Alfar, 2001, pp. 391-400, realizan un minucioso análisis de los procesos simbólicos de animalización y humanización en Los santos inocentes; concluye que, si el interés de Delibes por la identificación del hombre con la naturaleza es una constante en toda su narrativa, en esta novela esa conjunción alcanza su máximo logro. A la misma conclusión llega Barajas Salas, E.: "El mundo animal en Los santos inocentes. Contribución al bestiario de Miguel Delibes". In: Revista de estudios extremeños, tomo XLVI, núm. III, septiembre-diciembre, 1990, pp. 711-731), en su estudio sobre el mundo animal y las comparaciones con animales que utiliza el autor para caracterizar despectivamente al hombre o a alguna de las partes de su cuerpo y sus cualidades físicas o mentales.

[674] "El pobre y el proletario". En: Mitologías, Barcelona, Crítica, 1980, p. 42.

[675] El hombre amenazado: Hombre, sociedad y educación en la novelística de Miguel Delibes, Salamanca, Universidad Pontificia, 1985, p. 287.

[676] "Las ratas entre testimonio y símbolo". In: Estudios sobre Miguel Delibes, P. Palomo (ed.). Madrid, Universidad Complutense 1983, pp. 163-202; 165.

[677] El mito del eterno retorno, Barcelona, Emecé, 1968, pp. 39-51.

[678] Cine, literatura y propaganda. De "Los santos inocentes" a "El día de la bestia", Sevilla, Alfar, 1999, p. 143.

[679] "La ironía como recurso narrativo en Los santos inocentes de Miguel Delibes". In: Analecta Malacitana, XVIII, núm. 2, 1995, pp. 439-445; 6.

[680] Ob. cit., 1992, pp. 31-60; 60.

[681] "Introducción". In: Miguel Delibes: Homenaje académico y literario, M.P. Celma (ed.). Valladolid, Universidad, 2003, pp. 17-28; 28.

[682] Miguel Delibes colaboró con los guionistas de Los santos inocentes, retocó el texto y suprimió algunas escenas añadidas para preservar la unidad de la historia y la lógica interna de los personajes. Vid. Jaime, A.: Literatura y cine en España (1975-1995), Madrid, Cátedra, 2000, p. 156.

[683] Caparrós Lera, J.M.: El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 414.

[684] Ibid., pp. 263-264. La crítica cinematográfica, recogida en el libro citado, fue publicada por primera vez en la revista El Litoral (Santa Fe), el 8 de agosto de 1984.

[685] Ob. cit., 2000, p. 156. Sánchez Noriega, J.L.: Mario Camus, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 258-265, hace una recopilación de muchas de las opiniones elogiosas que sobre la adaptación, el trabajo de dirección cinematográfica y de actores, la interpretación y el realismo de la película ha venido expresando la crítica nacional e internacional.

[686] El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico, Barcelona, Anthropos, 1987.

[687] Mario Camus, cit., p. 252.

[688] Casetti, F. y Dichio, F.: Cómo analizar un film, Barcelona, Paidós 2003, pp. 250-251.

[689] “Los santos inocentes de Miguel Delibes (1981) y de Mario Camus (1984)”. In: Studi Ispanici, Pisa, núm. 3, 2004, pp. 13-26; 22.

[690] Cito a partir del guión cinematográfico original, del que he podido disponer gracias a la amabilidad de Mario Matji y Antonio Larreta.

[691] Sánchez Noriega, J.L.: Mario Camus, cit., p. 246.

[692] Jaime, A.: Ob. cit., pp. 159-160.

[693] Lauro Zavala: “Seis propuestas para un género del tercer milenio”, Cartografías del cuento y de la minificción, Sevilla, Renacimiento, 2004, p. 83.

[694] Ítalo Calvino: Seis propuestas para el nuevo milenio, Madrid, Siruela, 1989.

[695] Cfr. David Lagmanovich: “Los orígenes de la minificción”, en La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico, (Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2005, p. 14) y El microrrelato. Teoría e historia, (Palencia, Menoscuarto Ediciones 2005, pp. 16-20). En esta última obra Lagmanovich se refiere al contexto cultural en el que se desarrolla el microrrelato literario. Así destaca la tendencia a la simplificación en la que se ven inmersas tanto la música –con

composiciones cuya duración alcanza, en ocasiones, dos minutos, como "Seis piezas para orquesta" de Webern–, como la arquitectura que se manifiesta en los teóricos de Bahaus, defensores del minimalismo, al "reducir los elementos constitutivos de la construcción al mínimo indispensable."

[696] Lauro Zavala caracteriza a la minificción como un género posmoderno "proteico", ubicuo y sugerente". En Seis propuestas para el nuevo milenio afronta el análisis de estos discursos mínimos a partir del deslinde de algunas claves que atienden a la teoría, la lectura, la publicación, el estudio y la escritura: "brevedad", "diversidad", "complicidad", "fractalidad", "fugacidad" y "virtualidad" (Cfr. Cartografías del cuento y la minificción (Op. cit.), pp. 69-85). Las investigaciones de Lauro Zavala también apuntan, como han puesto de manifiesto otros investigadores al analizar, sobre todo, la concepción de la lectura desde el modelo del hipertexto electrónico, las ventajas de esta dimensión interactiva:

"la creación del hipertexto en la cultura virtual contemporánea abre posibilidades anteriormente inexistentes en la práctica de la lectura y la escritura, posibilidades éstas que habían sido meramente postuladas (...) Así, ahora el hipertexto hace posible la concreción de una metáfora como la que sostiene que el texto sobre la página es sólo un pre-texto para los paseos inferenciales de cada lector cada vez que se asoma a ese abismo que llamamos texto."

Estas inquietudes se reflejan en algunos estudios que me permito reseñar, entre los que incluyo mi propia reflexión sobre un acercamiento a la lectura que considero de gran utilidad para la enseñanza: "La comunicación literaria en el nuevo universo tecnológico" de Mª Elena Barroso Villar (en Comunicación, universo artístico y nuevas tecnologías, Sevilla, Ediciones Alfar, 2005, pp. 57-93), "Enseñanza de la literatura y nuevas tecnologías. Una experiencia desde el recurso hipertexto y el entorno multimedia", de J.C. Estébanez Gil y J.A. González García, (en Literatura y multimedia, Romera Castillo, J., Gutiérrez Carvajo, F. y García-Page, M. (eds.), Madrid, Visor Libros, 1997), El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector, de Antonio Mendoza Fillola (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001), "Literatura e hipertexto: hacia una lectura creativa", de María Jesús Orozco Vera (en Comunicación, universo artístico y nuevas tecnologías, Mª Elena Barroso Villar (ed.), Sevilla, Ediciones Alfar, 2005, pp. 95-112) y Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica de Nuria Vouillamoz (Barcelona, Crítica, 2002).

[697] Alfonso Zurro: Bufonerías. Teatro para cómicos de la legua, Sevilla, Galaor, 1994, p. 85.

[698] José Luis Sánchez Noriega ha realizado una interesante reflexión en torno a estos breves cortometrajes que han merecido el calificativo de “cine comprimido”, “videominutos”, “minipelículas”, micropelícula” o “cibercinema” en “Películas a golpe de ratón. Una exploración sobre el cine comprimido en la Red”, Telos, II, Julio-Septiembre, 2005.

[699] Me permito reseñar mis investigaciones sobre el cuento literario de las últimas décadas, donde se apunta el microrrelato como una modalidad significativa, que surge a partir de un marco de experimentación que se desarrolla sobre todo con las Vanguardias. (Cfr. María Jesús Orozco Vera: Creación literaria y comunicación: El relato breve en la literatura española del siglo xx, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2001, pp. 38-41.

[700] Fernando Valls: “El microrrelato o la apuesta por un género nuevo”, en Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera, Rotger, Neus y Valls, Fernando (eds.), Barcelona, Montesinos, 2005, pp. 11-12.

[701] Entre estos Congresos merecen citarse, por ejemplo, los siguientes: I Encuentro Nacional de Minificción, Buenos Aires, Argentina, 2006; II Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Salamanca, 2002; IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 2006 y el V Congreso Internacional de Minificción, Patagonia, Argentina, 2008

[702] David Lagmanovich: La otra mirada (Op. cit.), p. 17.

[703] Lauro Zavala: “Impartir una clase es puro cuento”, en Cartografías del cuento y la minificción (Op. cit.), pp. 306-314.

[704] María Elena Lorenzín; “Fast Fiction en la clase de español avanzado: Una experiencia creativa en las Antípodas”, en Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura, ed. Francisca Noguerol, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 317-333.

[705] Henry González: “La didáctica del minicuento y su desarrollo en ambientes hipermediales”, en Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura (Op. cit.), p. 309.

[706] El V Congreso Internacional de Minificción, organizado por el Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos (UNCO), la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Comahue y el proyecto de investigación "Textos transgresores", se celebró en la Universidad Nacional de Comahue (Patagonia, Argentina) en noviembre de 2008. En el programa se presentaron diferentes áreas temáticas: 1.-El microrrelato en disciplinas no literarias, 2.-El microrrelato y los medios de difusión, 3.El microrrelato en lengua española y en lenguas no hispánicas, 4.-Teoría literaria: modos de análisis, canon y corpus. Los problemas de traducción. 5.-Microrrelato, modernidad y posmodernidad, 6.-Los géneros afines: crónicas, bestiarios, etc. y 7.-Los microrrelatos en y desde la Patagonia.

En el primer apartado se contempla el microrrelato en la psicología, el microrrelato y su función pedagógica, el microrrelato en la historia y el microrrelato y la filosofía.

[707] José María Merino: "La cuarta salida", en Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera, (Op. cit.) p. 89.

[708] Estos cuatro minicuentos aparecen incluidos en La otra mirada. Antología del microrrelato hispànico (Op. cit.) pp. 86, 193, 265 y 266, respectivamente.

[709] Los microrrelatos de José Balza y Juan Pedro Aparicio se localizan en la antología editada por Neus Rotges y Fernando Valls, Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera (Op. cit.), pp. 56-57 y 96.

[710] Gabriel Jiménez Emán: "Encuentros lejanos" en La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico (Op. cit.), p. 227.

[711] Lauro Zavala dedica un capítulo a los bestiarios en su obra Cartografías del cuento y de la minificción (Op. cit.:"De los bestiarios y otros cuentos"), pp. 111-130. Interesante es también el apunte crítico de David Lagmanovich en "Los géneros próximos" (El microrrelato. Teoría e historia (Op. cit., pp. 85-101).

[712] David Lagmanovich realiza un sugerente estudio comparativo entre microrrelato y poema, reseñando, en ocasiones, contaminaciones sumamente interesantes. (Cfr. David Lagmanovich: "Microrrelatos y poemas", El microrrelato. Teoría e historia, Op. cit., pp. 103-122).

[713] Estos dos minicuentos se localizan en la antología editada por Clara Obligado: Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves, Madrid,

Páginas de Espuma, 2001, pp. 134 y 121.

[714] René Avilés Favila: Cuentos y descuentos, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1986, p. 53.

[715] Leopoldo María Panero: "Blancanieves se despide de los siete enanitos", Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves s(Op. cit.), p. 94.

[716] Lauro Zavala en Cartografías del cuento y de la minificción dedica un interesante capítulo a las crónicas de viajes caracterizadas por una brevedad significativa y su hibridación genérica: "Crónica de viajes y escritura mínima". Destacados escritores como Noé Jitrik, Paco Ignacio Taibo y Antonio Muñoz Molina constituyen ejemplos significativos donde literatura y periodismo se dan la mano apostando por una prosa impecable y sugerente (Cfr. pp. 131-142).

[717] Manuel Rivas: "El apego y la pérdida", en La mano del emigrante, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 9.

[718] "Es muy vasto el mundo del microrrelato, señala Lagmanovich, y hay tipos y subtipos que aún aguardan una caracterización definitiva". Así se refiere a algunos textos donde literatura y periodismo se imbrican, como los Articuentos, de Juan José Millás. A elllos se suman los que manifiestan un contacto significativo con la escritura teatral (Cfr. David Lagmanovich: "El microrrelato en nuestra cultura", en La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico (Op. cit.), pp. 30-31). Irene Andrés Suárez en "Tendencias del microrrelato español", tomando como base el "principio constructivo del microrrelato, establece tres categorías: 1) Textos con predominio puramente narrativo, 2) Formas híbridas donde el discurso narrativo interactúa con el discurso especulativo o teórico (microrrelatos metaliterarios) y 3) Textos teatrales, concebidos según técnicas propias de este género. (Cfr. "Tendencias del microrrelato español", en El cuento en la década de los noventa, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carvajo (eds.), Madrid, Visor Libros, 2001, pp. 659-673.

[719] AA.VV.: Teatro contra la guerra, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003, pp. 77 y 81-82.

[720] Eduardo Quiles: "Teatro corto, ¿cuestión de folios o de síntesis?", Art Teatral, Año XIII, 15, 2001, p. 101.

[721] José Sanchís Sinisterra: "Prólogo", Mísero, Próspero y otras breverías (Monólogos y diálogos), Madrid, La Avispa, 1995, p. 8.

[722] 60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces, Alfonso Zurro (coord.), Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2006, p. 23.

[723] El Salón Internacional del Libro Teatral ha implicado en varias ocasiones al continente hispanoamericano, así se manifiesta en su segunda convocatoria del Salón Internacional del Libro Teatral Español e Iberoamericano (Cfr. La Ratonera, Revista Asturiana de Teatro, Nº 4, Enero, 2002). La Asociación de Autores de Teatro se fundó en Madrid, en 1990, con el objetivo de defender la dignidad los derechos de los dramaturgos españoles y mantener y potenciar la divulgación del teatro. Desde el año 2001 viene organizando, con el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), El "Salón Internacional del Libro Teatral". Durante varios días este marco constituye un lugar de encuentro entre instituciones, asociaciones, editores, libreros y todos los aficionados al teatro. Las lecturas dramatizadas y los concursos de "Teatro Exprés" ocupan un espacio importante para mostrar al público una dramaturgia mínima que merece ser difundida. Es importante destacar, además, la oferta de talleres de creación de escritura dramática que tienen lugar en algunos de estos eventos. A ello se suman las publicaciones que la Asociación de Autores de Teatro dedican al teatro breve (Colección teatro exprés, cubierta verde). Es interesante destacar, por último, la edición de dos publicaciones periódicas: Las puertas del drama, Revista de la Asociación sobre la escritura teatral, y Entrecajas, boletín que recoge las actividades de la Asociación y sus asociados. (Para mayor información puede consultarse su página web: www.aat.es).

[724] "La indiges...tión teatral de José Moreno Arenas", celebradas en Albolote y Granada, los días 6, 7, 12 y 13 de noviembre de 2007. En dichas jornadas tuvo lugar la lectura dramatizada de una minipieza de José Moreno Arenas, "El accidente".

[725] Seminario "Literatura, género y violencia", celebrado en la Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, del 14 al 17 de noviembre de 2005.

[726] Antoni Tordera: "Una vieja/nueva tecnología: el escenario radiofónico", Teatro, prensa y nuevas tecnologías, Madrid, Visor Libros, pp. 143-157.

[727] Guillermo Gabriel Zotta y Gabriel Díaz: 19 radioteatros de 19 minutos, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2004 y 20 radioteatros de 20 minutos. Historias de argentinos y españoles, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2005.

[728] Berta Muñoz Cáliz aborda una interesante reflexión sobre esta tendencia en el teatro breve español de nuestros días. Interesante es también la puesta en escena de obras de estructura coral, como por ejemplo aquellas que abordan temas relacionados con la guerra civil y la dictadura: Guardo la llave (1999), sobre el exilio republicano, y Terror y miseria en el primer franquismo (2004) (Cfr. Berta Muñoz Cáliz: “El teatro de urgencia: La brevedad al servicio de la eficacia”, Cuadernos del Ateneo, La Laguna-Tenerife, Nº 21, 2006, pp. 17-22).

[729] Cfr. Marie-Claire Romero: “El silencio de la palabra”, en Teatro mínimo (Pulgas dramáticas), Granada, Ediciones Dauro, pp. 7-10.

[730] Dichos aspectos aparecen desarrollados en mis reflexiones sobre “El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas”, donde, a partir de un análisis comparativo entre el minicuento y el teatro mínimo de los últimos años, abordo una coincidencia significativa en cuanto a la problemática planteada y a las estrategias discursivas que caracterizan a ambas modalidades (Cfr. María Jesús Orozco Vera: “El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas” en Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 721-734.

[731] Antonia Bueno: “La niña tumbada” en AA.VV.: Maratón de monólogos 2003, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003, pp. 37-40.

[732] Antonia Bueno: “Tras los cristales”, Estreno, Delaware, Ohio, vol. XXX, Nº 1, Primavera 2004, p. 18.

[733] Minipieza publicada en Art Teatral, Nº 5. Año V, 1993, pp. 51-52.

[734] Microteatro incluido en Art Teatral, Año XIII, Nº 16, 2001, pp. 79-81.

[735] Teatro contra la guerra (Op. cit.)., pp. 183-188.

[736] Maratón de monólogos 2003 (Op. cit.), pp. 105-107.

[737] Maratón de monólogos 2004, Madrid, Asociación de Autores de Teatro,

pp. 99-105.

[738] 60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces (Op. cit.).

[739] José Luis Sánchez Noriega se refiere a la brevedad que presentan este cine comprimido y los anuncios publicitarios como un “reto evidente”, con el objetivo de “desplegar una economía narrativa que, en muchos casos, se ubica en la práctica posmoderna del relato entrecortado, impresionista...” (Cfr. Op. cit.).

[740] Es importante destacar la difusión de este festival internacional fuera de la red. Así, ha tenido presencia notable en San Sebastián, Cinema Jove (Valencia) e incluso una selección de cortos ha sido difundida en televisión: “Versión española”, “Metrópolis” y “La Mandrágora”. A dichos programas cabe sumar la gala de entrega de premios en Canal Plus. Fuera de España habría que destacar los festivales de Mar de Plata (Argentina) y de Clemont-Ferrand (Francia).

[741] Estos dos sitios se consideran pioneros en España, si bien habría que mencionar otros concursos que apuestan por la minificción cinematográfica y publicitaria. Así, José Luis Sánchez Noriega se refiere a www.notodopublifest.com (febrero-abril de 2004), patrocinado por Digital Plus, en el que tienen acogida obras publicitarias de 1 minuto de duración y www.saldrasmas.com (2002), certamen de cortos que no tuvo una repercusión significativa. A ellos cabe sumar el I Festival de Cine Comprimido Gay Lésbico (2004), (www. fancinegay.com); el I Festival de Cortos Fotogramas 2004 (www.fotogramasencorto.com) y el concurso de cortos de www.neomuet.com, donde la palabra se ausenta para dar protagonismo a las imágenes. De interés resultan también las secciones de comprimidos que se contemplan en los festivales de cortometrajes, como le “One Minute Festival de Cortometrajes” de Manchester o el Festival Internacional de Cortos de Berlín (www. micromovieaward.com) (Cfr. José Luis Sánchez Noriega, Op. cit., nota 2). A esta lista habría que añadir el festival de cortos para móviles que convocó El País.com en el año 2004 (La duración debe alcanzar como máximo 60 segundos) (movilfilmfest.com). De interés resulta también la publicación en agosto de 2003 de una noticia que afectaba a uno de los grandes canales de Televisión de los Estados Unidos, NBC, ya que proyectaba introducir cortometrajes con una duración cercana a un minuto para incluirlos dentro de los bloques de publicidad y así evitar el zapping; información que corrobora el auge del “cine en miniatura”, “cine destilado” o “cine comprimido”.

[742] Cfr. José Luis Sánchez Noriega (Op. cit.).

[743] Cfr. José María Álvarez Monzoncillo: El cine digital. La perplejidad domina el panorama español", en INFODACSuplemento Especial 32, Directores Argentinos Cinematográficos-Diciembre 2002, p. 4.

[744] David Lagmanovich: "El microrrelato en nuestra cultura", en La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico (Op. cit.), p. 16

[745] Es muy recomendable por su excelente factura y calidad en la impresión la edición de las obras de T. de Bry de la Editorial Siruela. Bry, Théodor de (1992): América (15901634). Teodoro de Bry. Madrid: Ediciones Siruela.

[746] Raleigh, W. (1986): El descubrimiento del grande, rico y bello imperio de Guayana. Caracas: Juvenal Herrera, pp. 249-250.

[747] Ibid.

[748] Mandavila, Juan de (1984): Libro de las maravillas del mundo. Madrid: Visor, pp. 130-131.

[749] Sevilla, Isidoro de (1983): Etimologías. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, III: 18.

[750] Paré, Ambroise (1987): Monstruos y prodigios. Madrid: Ediciones Siruela, p. 44.

[751] Castellanos, Juan de (1847): Elegías de varones ilustres de Indias. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, p. 455.

[752] Colón, Cristóbal (1985): Diario. Relaciones de viaje. Madrid: Sarpe, 66.

[753] Ibid., p. 82.

[754] Sevilla, Isidoro de (1983): Etimologías. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, III, 16-17.

[755] Pifagetta, Antonio (1985): Primer viaje alrededor del mundo. Madrid: Historia 16, p. 150.

[756] Mandavila, Juan de: Op. cit, p. 137.

[757] Simón, Fray Pedro (1984): Noticias historiales de Venezuela. Caracas: Biblioteca Nacional de la Historia, p. 130.

[758] Colón, Op. cit, p. 82.

[759] Sevilla, Isidoro de: Op. cit, III, 15.

[760] Mandavila, Juan de: Op. cit, p. 127.

[761] Colón, Cristóbal: Op. cit, p. 67.

[762] Ibid, p. 69.

[763] El relato de la expedición de Vázquez de Ayllón aparece en: López de Gómara, Francisco (1984): Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés. Caracas: Biblioteca Ayacucho, caps. XLII y XLIII, pp. 60-63. Para el tema de la búsqueda de la Fuente de la Eterna Juventud en América ver: GIL, Juan (1989): Mitos y utopías del Descubrimiento. Madrid, Alianza Editorial, tomo I, pp. 251-282.

[764] Pigafetta, Antonio: Op. cit., p. 64.

[765] …"la cabeza y orejas grandes, como una mula, el cuello y cuerpo como un camello, de ciervo las patas y la cola de caballo –como éste relincha–". Ibid., p. 65.

[766] Anglería, Pedro Mártir de (1992): "Décadas del Nuevo Mundo" (extractos). Historia real y fantástica del Nuevo Mundo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. 189.

[767] Federmann, Nicolás (1986): Viaje a las Indias del Mar Océano. Caracas: Editorial Arte, p. 187.

[768] López de Gómara, Francisco (1984): Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés. Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. 104.

[769] Lery, Jean de (1984): Le voyage au Brésil de Jean de Léry: 1556-1558. París: Payot, p. 123.

[770] Morales Padrón, Francisco (ed.) (1990): Primeras cartas sobre América (1493[1503]). Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 123.

[771] Benzoni, Girolamo (1989): Historia del Nuevo Mundo. Madrid: Alianza, pp. 108-109.

[772] López de Gómara, Francisco: Op. cit., pp. 55-56.

[773] Colón, Cristóbal: Op. cit., p. 136. La cita corresponde al día miércoles 9 de enero de 1493. Hay que recordar que las relaciones de los viajes del Almirante fueron transcritas por Fray Bartolomé de las Casas, de allí que en determinados momentos se intercale como narrador la tercera persona.

[774] Son interesantes los relatos de Pedro de Cieza de León, el cronista extremeño que describió la vida y costumbres de los Incas; expone las leyendas aborígenes que concebían a los gigantes como habitantes primigenios. Cieza de León, Pedro (1984): La crónica del Perú. Madrid, Historia 16, cap. LII.

[775] Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo (1851): Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del Mar Océano. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. [179-180].

[776] Anglería, Pedro Mártir de: Op. cit., p. 202.

[777] Vanini de Gerulewicz, Marisa (1984): El mar de los descubridores. Caracas: Ex-libris, p. 165. Actualmente se encuentra en el Archivo Nacional de Florencia y se titula “Descripción de las cosas encontradas por los castellanos en un discurso desde 1500 hasta 1510 por varias carabelas en estos 10 años”.

[778] Anglería, Pedro Mártir de: Op. cit., p. 202.

[779] Cardim, Fernao (1981): “De los indios costeros, todos de lengua Tupi”. En D’olwer, Luis Nicolau: Cronistas de las culturas precolombinas. México: Fondo de Cultura Económica, p. 634.

[780] Cieza de León, Pedro (1984): Op. cit., p. 344.

[781] Anglería, Pedro Mártir de: Op. cit., p. 35.

[782] Los relatos de estos seres corresponden a los sacerdotes Gregorio García,

Pedro Simón, Martín de Murúa, Cristóbal de Acuña y Pedro Lozano. Puede leerse un resumen en Acosta, Vladimir (1992): El continente prodigioso. Mitos e imaginario medieval en la conquista americana. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, pp. 242-245

[783] Sahagún, Fray Bernardino de (1984): El México antiguo. Reordenación de la Historia General de las cosas de Nueva España de Fray Bernardino de Sahagún y de los informantes indígenas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. 25.

[784] Ibid., pp. 24-27.

[785] Loxham, Abigail: "Barcelona under Construction: The Democratic Potential of Touch and Vision in City Cinema as Depicted in En construcción (2001)", en Studies in Hispanic Cinema 3: 1 (2006), pp. 33-46.

[786] Smith, Paul Julian: "La construcción del tiempo: Dos documentales creativos", Casa encantada: Lugares de la memoria en la España constitucional (1978-2004). eds. Joan Ramón Resina y Ulrich Winter. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2005. pp. 173-179 (174-5).

[787] Marsh, Steven: "The Surprise of the Everyday: Ghostly Presences in a Recent Spanish Documentary". Conference on Hispanic Cinemas: The Global and the Local. The University of London, November 28-29, 2003.

[788] Estrada, Isabel. "Catalan Television Documentaries and the Negotiation of Memory in Democratic Spain: The Works of Dolors Genovès", Catalan Review 20.1&2 (2006), 117-130.

[789] Trabajos de Errol Morris, como A Thin Blue Line (1988), adoptan una estructura dramática que sí se asemeja a la ficción. En este documental, Morris demuestra que un preso condenado por asesinato en Dallas es inocente mediante la recreación de los pasos del ahora recluso la noche de autos.

[790] La existencia de un programa de postgrado sobre el género documental exclusivamente responde y refleja el auge del género a partir de los años noventa, tanto a nivel central como autonómico. Ver mi estudio:"Catalan Television… (Op. cit.)

[791] Estrada, Isabel (Op. cit.). Enric Castelló (Sèries de ficció i contrucció nacional. Imaginant una Catalunya televisiva. Tarragona: Publicacions de la

Universitat Rovira i Virgili, 2007) indica que las series de ficción producidas y emitidas por TV3 representan y promueven la identidad nacional catalana mediante la lengua, las referencias culturales y geográficas, la corrección política y la imparcialidad política (pp. 187-192).

[792] Estrada, Isabel:“Casas Viejas: el grito del sur (1995) de Basilio Martín Patino: memoria, televisión y documental”, en Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática, Cueto, George, López, eds. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009.

[793] Ellis, Jack C. y Betsy A. McLane, A New History of Documentary Film. New York: Continuum, 2005.

[794] Cabello, Gabriel. “Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerín”, Ciberletras 12, enero 2005; www.lehman.cuny.edu/ciberletras.

[795] Los sentidos de la vista y el oído aparecen de forma prominente en el documental y mi lectura se basa en la vista sobre todo. Loxham analiza el sentido del tacto como una presencia fundamental tanto en la ciudad como en la experiencia de los espectadores.

[796] Smith, P.J., Op. cit., p. 175.

[797] Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory, Stamford: Stamford University Press, 2003.

[798] Op. cit., p. 54.

[799] Las reacciones encontradas por la retirada de la estatua se recogen en http://www.nodo50.org/foroporlamemoria/documentos/2005/teletipos_17032005.

[800] Los marcos sociales de la memoria / Maurice Halbwachs; postfacio de Gérard Namer; trad. de Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica, Barcelona: Anthropos, 2004, p. 187.

[801] Aguilar, Paloma and Carsten Humlebaek. “Collective Memory and National Identity in the Spanish Democracy,” History and Memory, Raanan Rein, ed, volume 14, numbers 1-2, Fall 2002, pp. 212-164 (124).

[802] Op. cit., p. 126.

[803] Ibid., pp. 126-127.

[804] Katie Halper filmó un documental sobre El Valle de los Caídos en 2005 titulado La memoria es vaga, incluido en el ciclo Imágenes contra el olvido, trece documentales sobre la memoria histórica en España.

[805] Ellis, Op. cit., p. 28.

[806] Seguiremos reflexionando sobre el tiempo más adelante en este ensayo, pero por ahora baste anotar que Guerín se sitúa en la misma línea de exploración del tiempo que Víctor Erice en El sol del membrillo (1992) y Mercedes Álvarez en El cielo gira (2004), quien se encargó del montaje de En construcción y ha sido colaboradora de Guerín a lo largo de su carrera.

[807] Steven Marsh, en una iluminadora ponencia titulada "The Surprise of the Everyday: Ghostly Presences in a Recent Spanish Documentary", parece interpretar los estratos en términos materiales solamente. Sin embargo, en una de sus muchas inteligentes observaciones, nota cómo Juani tiene un tatuaje con la cara de su madre, cuya belleza admira, para leerlo como un ejemplo más de la permanencia del pasado (la madre) en el paisaje del presente (Juani). Le agradezco al autor que me haya proporcionado una versión escrita de su análisis de En construcción.

[808] En los próximos meses saldrán dos libros míos sobre Pedro Almodóvar, un estudio clásico de su obra en Francia y un enseño "deleuziano" en España.

[809] Pedro Almodóvar, "Yo hice Super 8" en Zine Eniz, nº 2, Madrid.